

Ars longa, vita brevis

Palaute käsikirjoitusprosessissa

Aino-Maria Suni

Opinnäytetyö
Joulukuu 2011
Viestinnän koulutusohjelma
Kuvaus
Tampereen ammattikorkeakoulu

Tiivistelmä

Aino-Maria Suni

Ars longa, vita brevis – Palaute käsikirjoitusprosessissa

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Opinnäytetyö

Joulukuu 2011

47 sivua

Työn ohjaaja: Anneli Karppinen

Avainsanat: Palaute, käsikirjoitus, käsikirjoitusprosessi, vuorovaikutus

Tutkimuksellisen opinnäytetyön aihe on käsikirjoitusprosessi palautteen näkökulmasta. Millaista on hyvä palautteenanto ja miten luoda toimiva työsuhte, jossa dialoginen palautteenanto on mahdollista? Tutkimuksessa tarkastellaan myös käsikirjoituksen elementtejä ja kirjoitusprosessia. Päämäärän yhteinen määrittely ja sitä kohti kulkeminen ovat prosessinomaisen työskentelyn kantavat teemat. Tapausesimerkkien valossa tutkimus etsii vastauksia käsikirjoittajan, ohjaajan ja tuottajan välisen kommunikaation parantamiseksi ja orgaanisen luovan prosessin mahdollistamiseksi.

Thesis summary

Aino-Maria Suni

Ars longa, vita brevis – Feedback as part of scriptwriting process

TAMK Tampere University of Applied Sciences

Media programme

Area of Specialization: Cinematography

Thesis

December 2011

47 pages

Supervisor: Anneli Karppinen

Keywords: Feedback, script, screenwriting, process, interaction

Topic of the thesis is the process of scriptwriting from the point of view of feedback. What is good feedback and how to create a work relationship, in which dialogic feedback is possible? The study also examines the elements of the script and the writing process on the whole. One of the most important themes of a writing process is to define the common goal and to keep that in mind. Through some case examples the thesis looks for answers how the scriptwriter, director and producer can improve communication and make an organic and creative process possible.

Sisällys

1 Johdanto	6
2 Käsikirjoituksen ainekset ja rooli elokuvatuotannossa	9
2.1 Käsikirjoitusprosessi.....	9
2.2 Ideointi.....	9
2.2.1 Synopsis ja treatment	10
2.2.2 Käsikirjoitus ja palaute.....	11
2.3 Käsikirjoituksen elementit.....	12
2.3.1 Kerronnan perinteet.....	12
2.3.2 Hahmo	16
2.3.3 Dialogi.....	18
2.4 Tuotantokulttuuri	20
2.4.1 Käsikirjoituksen tehtävä ja asema.....	20
2.4.2 Triangeli-malli	21
3 Tutkimus- ja analyysimenetelmät.....	23
4 Toteutus ja tulosten esittely	26
4.1 Käsikirjoittajan rooli	26
4.1.1 Käsikirjoittajan yhteistyö ohjaajan kanssa	26
4.1.2 Dramaturgi	28
4.1.3 Käsikirjoittajan yhteistyö tuottajan kanssa	28
4.1.4 Rahoittajien palaute.....	30
4.2 Vuorovaikutussuhteet.....	31
4.2.1 Yhteistyön edellytykset.....	31
4.3 Palaute kirjoitusprosessissa	33
4.3.1 Palautteenanto	33
4.3.2 Erittele ja perustele.....	34
4.3.3 Eettiset periaatteet	35
4.3.4 Palautteenantomalleja	37
4.3.5 Palautteen vastaanottaminen	38

4.3.6	Käsikirjoituspalautteen aihealueet	40
4.3.6.1	Sisältö	40
4.3.6.2	Rakenne	41
4.3.6.3	Tuotannollinen näkökulma	42
5	Tulosten pohdinta ja johtopäätökset	43
6	Yhteenvetoa ja oman työn arviointia	45
7	Lähteet	47

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni tarkastelen käsikirjoittamisprosessia palautteen näkökulmasta. Käsikirjoittaminen on yhteisöllinen prosessi johtuen elokuvien tuotannollisesta luonteenlaadusta. Käsikirjoittaja ei ole kuten kirjailija, joka voi suhtautua omaan työhönsä mustasukkaisesti ja suojelevasti, sillä käsikirjoittajan työ ei ole valmis teos vaan työsuunnitelma ohjaajalle ja muulle työryhmälle elokuvan toteuttamiseksi. Sujuva yhteistyö on välttämätöntä, mutta kuinka selvittää tilanteesta, jossa monella on lusikkansa sopassa? Kirjoittaja, ohjaaja, tuottaja ja rahoittajatahot edustavat kaikki erilaisia näkökulmia, joiden tulisi kyetä käymään dialogia keskenään. Millaisia ongelmia vuorovaikutustilanteissa voi tulla vastaan ja kuinka niistä päästään yli? Mitä palautteenantajan tulisi tehdä saadakseen viestinsä perille ja mitä vastaanottajan tulee ottaa huomioon kuunnellessaan palautetta? Yhteisenä päämääränä on hyvä lopputulos, elokuva, jonka takana sen tekijät voivat seistä. Selvitän opinnäytetyössäni niitä prosesseja, joita rakentavan palautteen antaminen edellyttää ja sitä kuinka muotoutuu sellainen ilmapiiri ja työskentelykumppanuus, jossa voidaan luottamuksen vallitessa kehittää käsikirjoitusta.

Selvitän lisäksi käsikirjoitusprosessin kulkua ja käsikirjoituksen elementtejä dramaturgisista perinteistä lähtien. Pohjaan paljolti omaa elokuvallista ajatteluaani niin kutsuttuun eurooppalaiseen kerrontaperinteeseen, josta Kjell Sundstedtiin ja Andrew Hortoniin nojaten kirjoitan tietoperustassa. Käsitellessäni tutkimustuloksissa sisällöllistä ja dramaturgista palautetta viittaan lyhyesti tietoperustassa tarkemmin käsittelemiini alueisiin. Oma tarinallinen näkemykseni värittää väistämättä esittelemääni tietoa. Vakaa haluni aloittelevana elokuvantekijänä on vältellä helppoja vastauksia ja mustavalkoisia asetelmia. Hollywoodilaisen elokuvan ihmisenäkemys on mielestäni kapea ylikorostaessaan hahmojen selkeitä päämääriä ja jyrkkiä vastakkainasetteluja. En hylkäisi päähenkilön tahdonsuuntaa tai dramaturgisia ohjenuoria, mutta tahtoisin tarinan keinoin pohtia oikeiden ratkaisujen mahdottomuutta ja moraalin häilyväisyyttä. Todelliset ihmiset kamppailevat sekavassa halujen ja keskenään ristiriitaisten periaatteiden verkossa koko elämänsä. Tahdon puhua moniäänisyyden puolesta sekä elokuvan moraalisen väittämän tasolla, että dramaturgisessa mielessä. Jokaiselle tarinalle löytyy oma muotonsa.

Tapausesimerkkinä käsikirjoitusprosessista toimii oma lopputyökäsikirjoitukseni *Sudenveistäjä*, jota olen kirjoittanut 2010 tammikuusta lähtien, eli noin vuoden verran ennen kuvausten alkamista. Toukokuussa 2011 valmistunut noin 13-minuuttinen ohjaamani ja käsikirjoittamani lyhytelokuva kertoo Sulosta, eksentrisestä ITE-taiteilijasta, joka tapaa ensimmäistä kertaa teini-ikäisen tyttärensä. Tarinan sisäinen konflikti kietoutuu Sulon valitaan jatkaako yksinäisen suden elämäänsä vai ottaako isän rooli kannettavakseen. Kirjoitusprosessini aikana olen saanut palautetta opettajilta, dramaturgilta, kanssaopiskelijoilta sekä muutamalta maallikolta. Olen kohdannut lukuisia erilaisia palautetapoja ja näkökulmia, joista kaikista on ollut omalla tavallaan hyötyä, vaikka jokainen palautteenantaja kantaa keskusteluun myös omat mieltymyksensä ja ennakkoluulonsa. Omat kokemukseni saivat minut alun perin kiinnostumaan palautteenannon periaatteista ja kirjoittamisesta vuorovaikutteisena prosessina.

Haastateltavinani ovat olleet käsikirjoittaja-dramaturgi Jan Forsström, joka toimi myös *Sudenveistäjän* dramaturgina. Kokenut käsikirjoittaja-dramaturgi Tove Idström vastasi kysymyksiini sähköpostin välityksellä. Käsikirjoittaja Pekko Pesonen kuuluu myös haastattelemiini tarinankertajiin, joka on toiminut myös dramaturgina useissa elokuvissa. Tuotannollista näkökulmaa antaa Tuffi Filmsin tuottaja Elli Toivoniemi, johon tutustuin työharjoitteluaikanani.

Käsittelen opinnäytetyössäni lyhyesti palautetta myös käsikirjoitusprosessin eri vaiheissa, jolloin käsikirjoittaja tarvitsee erilaista palautetta. Tutkimuksessani oletuksena on tilanne, jossa käsikirjoittaja on eri henkilö kuin ohjaaja. Elokuvan ydintiimin, ohjaaja-tuottaja-käsikirjoittaja, voi muodostaa myös yksi, kaksi tai useampia henkilöitä. Opinnäytetyössäni puhun kuitenkin käsikirjoittajasta, tuottajasta ja ohjaajasta eri henkilöinä ja käsittelen yhteistyön muodostumista näiden päätekijöiden välille. Sivuan myös lyhyesti käsikirjoituksen asemaa tuotannollisessa kulttuurissa vertaamalla sen merkitystä auteur-teoriassa ja triangelimallissa.

Rajaan tutkimukseni koskemaan käsikirjoitusprosessia ammattimaisessa elokuvatuotannossa vaikka yhteneväisyyksiä tv- ja mainosmaailmaan onkin varmasti enemmän kuin eroja. Olen halunnut kuitenkin keskittyä elokuvaan jo siitäkin syystä,

että tästä aiheesta on löydettävissä laajimmin lähdekirjallisuutta. Vaikka käytän omaa *Sudenveistäjä* käsikirjoitusprosessiani eräänä esimerkkinä, en kuitenkaan ole mennyt sen syvemmälle koulu- ja ammattimaailman eroihin.

2 Käsikirjoituksen ainekset ja rooli elokuvatuotannossa

2.1 Käsikirjoitusprosessi

Käsikirjoituksen kehittäminen lähtee liikkeelle idean etsinnästä ja aiheen määrittelystä. Aristoteleen mukaisesti kokonaisuudesta suunnataan kohti yksityiskohtia. Lukkoon lyötyä ideaa lähdetään kehittämään etsimällä sille rakennetta ja syventämällä henkilöhahmoja. (Hyytiä 2004, 133-134.) Kommentoimalla ja uudelleen kirjoittamalla tekijätiimi pyrkii Hyytiän (2004, 149) mukaan saattamaan työnsä siihen vaiheeseen, jossa he kokevat varmuutta tekstin suunnasta ja sen tavoittamiseksi tarvittavien keinojen konkreettisuudesta. Synopsis, treatment ja käsikirjoitusversiot ovat työkaluja, joilla sanallistetaan suunnitelmaa ja joita muokkaamalla varmistetaan tekijöiden päämäärien yhteneväisyys.

2.2 Ideointi



Kuva 1 Fellini etsi ideoita esimerkiksi lehti-ilmoituksella, jossa kutsuttiin ihmisiä kertomaan elämäntarinoitaan ohjaajan järjestämiin tilaisuuksiin.

Jos kirjoittaja lähtee metsästämään ennen näkemättömän hyvää ideaa on vastassa seinä. Ainutlaatuinen idea on sula mahdottomuus Goethea mukaillen käsikirjoittaja Kjell Sundstedt kertoo ettei tarinoille ole enempää kuin kolmekymmentäkuusi perustilannetta, esimerkkeinä: kosto, rikos ja rangaistus. Ihmisen perusolemus ei ole muuttunut tuhansien vuosien saatossa, vaikka pintasivistys vaihtuisikin. (Sundstedt 2009, 11-12.) Oleellisempaa käsikirjoittajalle on löytää juuri se tarina, joka on hänelle itselleen tärkeä ja jonka vain hän voisi kertoa (Sundstedt 2009, 21). Siitä huolimatta, että ensimmäinen mieleen tuleva idea on usein sama, jonka muutkin keksivät, kirjoittajan erityistehtävä

on kuljettaa ideaa sinne, minne muut eivät ole sitä vieneet. Ideaa tulee testata ja jos se ei kannata kirjoittajaa mukanaan pitkälle, täytyy se hylätä ja keksiä toinen. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2008, 346.)

Kirjoittajan oma sisäinen kriitikko voi olla toisinaan suuri este työn aloittamiselle. Erityisesti ideointivaiheessa, jossa ajatustensa tulisi antaa vapaasti vaeltaa myös vaikeissa ja kipeissä asioissa, sisäinen kriitikko voi estää kirjoittajaa olemaan itselleen rehellinen. Kirjoittamista opettava Natalie Goldberg (2011, 17-18) neuvoo kirjoittajaa menemään tekstissään suoraan ytimeen ja kohtaamaan pelkonsa. Pelot siitä, mitä muut ajattelevat aiheesta ja kirjoittajasta itsestään. Goldberg kehottaa vapautumaan täydellisyyden vaatimuksesta ja hyväksymään kirjoittamisen prosessinomainen luonne. Jos ensimmäistä riviä kirjoittaessaan ryhtyy jo analysoimaan lauseen laatua, järkevyyttä ja itseään ihmisenä, on haastavaa saada kirjoitettua toista riviä (Goldberg 2011, 60). Goldbergin lanseeraama ”treenikirjoittaminen” perustuu aloituskynnyksen madaltamiselle vaientamalla kriitikko ja analyttinen mieli (Goldberg 2011, 16-17).

Kirjoittamisen alkuvaiheeseen Sundstedt (2009, 23) antaa ohjeen: liiallinen teeman, aiheen tai dramaturgian korostaminen voi tappaa tarinan ja viedä siltä hengen. Idean luiden ympärille lihaa kerätessä on oltava riittävän höveli ja annettava huonojenkin ideoiden tulla. Irrationaalisten ja ensi kuulemalta typerien ideoiden kautta voi löytää moniulotteisuutta ja omaperäisyyttä tarinaansa. Rakenne edellä kirjoittaessa käsikirjoituksesta tulee ehkä kirjaopillisesti oikeanlainen, mutta siitä voi puuttua ainutlaatuisuus ja elämän tuntu (Sundstedt 2009, 11). Teeman tulisi ikään kuin pulpahtaa käsikirjoituksesta jossain käsikirjoitusversioiden välissä (Sundstedt 2001, ??).

Sundstedt antaa kirjoituskursseilleen osallistuville opiskelijoille tehtävän, jossa tulee kirjoittaa alas oman elämänsä kipukohta, sisäinen ristiriita, joka on muokannut heitä eniten ihmisinä. Kyky käyttää tätä kokemusta omassa työsssänsä voi johtaa aidosti koskettavan ja toden tarinan äärelle elokuvaklauseiden toistelemisen sijaan. (Sundstedt 2009, 20-21.) Premissin ympärille keinotekoisesti rakennettu todistustarinasta voi tulla saarnaava ja liian ilmeinen (Sundstedt 2009, 117). Tällaiset teokset voivat olla ulkoisesti päteviä, mutta vailla sisällöllistä syvyyttä ja aitoutta.

2.2.1 *Synopsis ja treatment*

Synopsis tiivistää elokuvan tarinan yhteen tai kahteen sivuun, jolla välitetään lukijalle elokuvan idea ja tunnelmaa. Proosamuodossa ja preesensiin kirjoitettu synopsis toimii apuvälineenä haettaessa rahoitusta, joten sen tulisi olla mielenkiintoa herättävä. Jos

elokuva on kolminäytöksinen, synopsis voi jakaa kolmeen kappaleeseen näytösten mukaan. (Vacklin ym. 2008, 340.) Synopsis ei kuitenkaan pidä sisällään kuvallisia tai yksityiskohtaisia ratkaisuja (Elokuvantaju 2011, hakusana synopsis). Synopsisin kirjoittaminen prosessin alkuvaiheessa auttaa hahmottelemaan ajatuksia. Erityisesti tarinan moraalinen väittämä, premissi, on synopsisessa tärkeässä osassa. Synopsisista kannattaa muokata tarinan edetessä, jolloin sen avulla voi havaita turhat rönsyt tai puutteet käsikirjoituksessa. Esimerkiksi: onko jokin synopsisessa tarinaa tai hahmoja selittävä asia ilmaistu riittävän hyvin käsikirjoituksessa? Entä voisiko sen ilmaista tehokkaammin, elokuvallisemmin?

Treatment taas kertoo elokuvasta laajemmin ja yksityiskohtaisemmin kuin synopsis ja kuvailee myös elokuvan visuaalista tyyliä. Sen pituus voi elokuvan pituudesta riippuen olla noin 4-12 sivua. Treatmentissä esitellään myös sivujuonet ja sivuhenkilöt. Se toimii hyvänä työkaluna tarkastella elokuvan dramaturgiaa ja lyhyytensä takia sitä on helpompi muokata kuin käsikirjoitusformaattiin muotoiltua tarinaa. (Vacklin 2008, 340.) Käsikirjoituksen yksityiskohdat tai nokkela dialogi voi viedä huomiota pois rakenteesta, jonka arvioiminen treatmentissä on helpompaa (Hyytiä 2004, 142).

2.2.2 *Käsikirjoitus ja palaute*

Käsikirjoituksen ensimmäisen version kirjoitettuaan kirjoittajalla on vielä valtava määrä työtä edessään. Vaikka työvaiheen valmiiksi saanut kirjoittaja on ylpeä itsestään ja suhtautuu tunteellisesti voimannäytteeseensä, ”*ensimmäinen versio on täyttä paskaa*”, Ernest Hemingwayta lainaten. Rakkaus omaa tekstiä kohtaan on voimavara, joka mahdollistaa tulevat ponnistelut: tekstin analyyttisen haastamisen ja työstämisen. Vaikka urakka tuntuu mahdottomalta, siihen on ryhdyttävä. Jos ensimmäisen version on kirjoittanut intuitiivisesti, on toisessa versiossa järki asetetaan tarkastelemaan työtä analyyttisesti. (Vacklin ym. 2008, 302-303).

On tärkeää ottaa etäisyyttä omaan tekstiinsä, jotta pystyy tarkastelemaan sitä ilman turhaa tunteellisuutta. Palautteenantaja: ystävä, kollega tai ammattidramaturgi kykenee lukemaan tekstin ulkopuolisen näkökulmasta ja haastamaan sille sokeutuneen kirjoittajan. Myös kirjoittaja voi vieraannuttaa itseään tekstistä pitämällä riittävän pitkä tauko kirjoittamisesta ennen sen äärelle palaamista. Palaute ja oma analyyttinen

lukeminen auttavat hahmottamaan aukot suurissa linjoissa ja rakenteet, joihin toisen version kohdalla on paneuduttava. Uudelleenkirjoittamiseen on suhtauduttava ennakkoluulottomasti, eikä tyytyä meikkaamaan tekstiä pikkumuutoksilla. Jos jokin hahmo ei toimi sellaisenaan, on palattava pohjamutiin ja oltava valmis muuttamaan tekstissä kaikki mihin hahmolla on vaikutusta. (Vacklin ym. 2008, 303-304.)

2.3 Käsikirjoituksen elementit

2.3.1 *Kerronnan perinteet*

Kuten kaiken taiteen, myös käsikirjoituksen tason arvioiminen on haastavaa. Silti kirjoitusprosessin tavoitteena on tekijäänsä ja toivon mukaan myös yleisöä tyydyttävä tarina. Onnistuneen elokuvakäsikirjoituksen määrittelemisen on subjektiivista ja hyvän elokuvan ja tarinan määritteleviä koulukuntia on monia. Käsikirjoituksen olemus työkaluna valmiille elokuvalla sisältää myös taloudellisen perspektiivin. Elokuvan ansiot eivät ole silkan taiteelliset, vaan tuotantoyhtiöiden taloudellinen panostus kannustaa ja pakottaa tarkastelemaan elokuvaa myös sijoituksena, jonka tuottavuutta arvioidaan. Ongelmaksi voi muodostua tuottajien ja rahoittajien pelko riskeistä, mikä estää uuden kokeilun (Horton 1994, 16-17), sekä ajaa kopiomaan menestyselokuvien kaavaa. Helposti tunnistettavilla kliseillä ratsastaminen estää elävien ja hengittävien tarinoiden kertomisen.

Ari Hiltunen käsittelee teoksessaan *Aristoteles Hollywoodissa* (1999) menestyselokuvien dramaturgisia yhtäläisyyksiä. Hiltunen (1999, 20) vetää yhtäläisyysmerkin Aristoteleen formuloiman draaman kaaren oikeaoppisen käytön ja elokuvan menestyksen välille. Kriittiseen huomioon siitä, että teoria ei päde



Kuva 2 Aristoteleen
Runousoppi on ensimmäinen kirjallisuusteoreettinen tutkimus.

kaikkiin tarinoihin Hiltunen vastaa, etteivät kaikki tarinat menestykään.

Draaman lainalaisuudet eivät ole Aristoteleen itsensä keksimät, vaan hän oli ensimmäinen, joka tragedioita analysoimalla ja teoretisoimalla pyrkinyt löytämään eniten nautintoa tuottavan tarinan muodon. Alku, keskikohta ja loppu muodostavat yhdessä tarinan, joka näyttää kokonaisen ja loppuun asti suoritettun toiminnan. (Hiltunen 1999, 30.) Tarinan ”kaavoja” on pyritty formuloimaan Aristoteleen jälkeen monesti, esimerkkinä Joseph Campbellin monomyytti, joka pohjaa kansantarinoiden, myyttien ja uskonnollisten kertomusten perinteeseen. Muun muassa George Lucasin *Tähtien sota* (1977) ja Jeesuksen tarina noudattavat monomyytin rakennetta. (Vacklin ym. 2008, 383.)

Draaman kaaren jaksottelutapoja on yhtä monia kuin teoreetikkojakin. Ola Olssonin muotoilemassa draaman rakenteessa on kuusi osaa. **Alkusysäys** tuo katsojan tarinaan sisään kiinnostusta herättävällä tavalla, **esittelyjakso** esittelee tarinan maailmaa ja sen hahmoja. **Syventämisvaiheessa** näytetään tarinan pääristiriita, jota ryhdytään kehittelemään tarinan edetessä. **Ristiriitojen kärjistyessä** vaikeudet kasvavat ja päähenkilön tuntuu olevan mahdotonta saavuttaa tavoitteensa. **Ratkaisun** hetkellä kaikki kortit on lyötävä pöydälle ja selviää kuka voittaa. **Häivytys** on pehmeä liuku pois elokuvan maailmasta, jossa sivujuonet saavat ratkaisunsa ja katsoja ehtii kuivata kyyneleensä ennen teatterisalin valojen syttymistä. (Vacklin ym. 2008, 388.)

Eräs elokuvakerronnan lajijako voidaan piirtää hahmokeskeisemmän eurooppalaisen ja juonipainotteisen hollywoodilaisen perinteen välille. Kirjallisuudentutkimuksen ja elokuvataiteen professori Andrew Hortonin mukaan ns. eurooppalainen elokuva on romaanikerronnan perillinen siinä missä Hollywood tyytyy ammentamaan epiikan ja tragedian perinteestä. Horton kertoo Mihail Bakhtinia mukaillen romaanin olevan vielä vailla kanonisoitua muotoa. Vapaan muotonsa takia se kykenee luomaan itsensä yhä uudelleen parodioimalla muita genrejä ja elämällä vastavuoroisuudessa sitä ympäröivän kulttuurin kanssa. (Horton 1994, 30.) Horton (1994, 27) kertoo Bakhtinia mukaillen romaanin avoimen muodon mahdollistavan karnevalisoinnin eli jatkuvan muutoksen tilan. Tämä näyttäytyy tarinassa hahmon moniäänisyytenä ja hänen luonteensa sulkeutumattomuutena. Tarinan hahmolla, kuten ihmiselläkään ei ole päätepysäkkiä,

viimeistä etappia, jossa hän tulee itsekseen vaan hän muuttuu elämänsä aikana jatkuvasti. Tuskin kuolemassammekaan olemme valmiita. Elokuva muistuttaa Hortonin



Kuva 3 Hieronymos Bosch kuvasi teoksissaan jumalan ja paholaisen raastamaa ihmistä.

(1994, 28) mukaan romaania kyvyssään ylittää ajan ja paikan asettamat rajoitteet, minkä johdosta se pystyy esittämään moniäänisen todellisuuden.

Vaikka Horton kritisoikin hollywoodilaisten elokuvien painottavan juonta hahmojen kustannuksella, ei hän suinkaan heitä rakennetta romukoppaan (Horton 1994, 2). Horton (1994, 30) ehdottaa moniäänisten hahmojen tuovan mukanaan mihin tahansa genreen ennalta arvattavuutta ehkäisevän raikkaan tuulahduksen.

Eurooppalaiseen perinteeseen liittyy paikallaan oleva, pohdiskeleva henkilöhahmo (Sundstedt 2009, 205), eräänlainen henkinen kulkuri, jolla ei ole selkeää tavoitetta tai päämäärää, vaan on elämän heiteltävänä. Juonikeskeinen hollywoodilainen elokuva nojaa perinteisesti päämäärätietoiseen päähenkilöön, jonka päättäväisyys toimii tarinan dynamona. Vaikka päähenkilön päämäärätietoisuus mahdollistaa juonen tehokkaan kuljetuksen, on sen yksisilmäisessä esittämisessä uskottavuusongelmana.

Hollywoodilainen elokuva vastaa yleisön tarpeeseen saada nautintoa tarinan tuottaman tunne-elämyksen kautta (Hiltunen 1999, 17) ja dramaturgia on hyvä työkalu välittää katsojalle tunnetta. Hiltusen käytössä Aristoteleen tarinan aiheuttamasta pelosta ja säälistä katharsiksen kautta vapautumisesta käyttämä termi *oikea nautinto* on muodostunut tarkoittamaan jonkinlaista hedonistista kulutushyödykettä. Populaarifiktioyhteydessä käytetty nautinnon käsite ole välttämättä ole sama mitä Aristoteles sillä käsitti, kuten Hiltunen (1999, 19) itsekkin myöntää. Elokuvakatsojan saama nautinto voi pohjautua myös median totuttujen käytäntöjen rikkomisen ja uuden etsimisen iloon. Nautinnosta on voitava puhua myös älyllisen mielihyvän yhteydessä. Parhaassa tapauksessa äly ja tunne kohtaavat.

Elokuvan dramaturginen monimuotoisuus on blockbuster-elokuvia tehtailevasta Hollywoodista huolimatta olemassa. Sundstedt jakaakin tarinan peruslajit Carrière'n mukaan kahteen ryhmään: perinteisiin *kuka voittaa* –tarinoihin ja assosiatiivisemman kerronnan *matkaan*. *Kuka voittaa*–tarinan perustuessa teesin ja antiteesin yhteentörmäykseen tuloksenaan synteesi, *matka* –kastiin Sundstedtin mukaan kuuluvat lyyriset ja episodimaiset elokuvat. (Sundstedt 2009, 41-43.) Esimerkkinä episodimaisesta elokuvasta Luis Buñuelin *Vapauden aave* (1974), jossa samaa moraalin tematiikkaa käsittelevät, näennäisesti keskenään irralliset ja absurdit kohtaukset seuraavat aasinsillan kautta toisiaan. Niiden teemallinen yhtenäisyys ja tarinan epälooginen eteneminen muodostavat oman vaihtoehtoisen rakenteensa, jonka katsoja tunnistaa ja hyväksyy elokuvan sisäiseksi logiikaksi.



Kuva 4 Buñuel loi tietoisesti perinteisestä poikkeavaa kerronnantapaa *Vapauden aave* –elokuvassaan.

Elokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja David Mamet (2001, 66-70) vertaa tämän kaltaista taide-elokuvaa avantgardistiseen arkkitehtuuriin, jonka ainut tarkoitus on luoda jotain uutta välittämättä asukkaiden tarpeista. Taide-elokuva vajoaa Mametin mukaan helposti shokeeraamisen suohon, jossa yleisön huomion saadakseen tekijöiden tulee ylittää sallitun raja yhä uudelleen. Taide-elokuva pohjaa muodottoman muotonsa mielen taipumukselle luoda narraatiota eli löytää syy-seuraus-suhteita eri tapahtumien ja kuvien välille ja muodostaa niiden pohjalta merkityksiä. Mamet (2001, 73) katsoo taide-elokuvan poikkeavan perinteisestä elokuvasta kieltäytymällä kunnioittamasta katsojan tarpeita. Mametin mukaan taide-elokuva asettaa katsojansa neurootikon epävarmaan asemaan pakottamalla hänet kehittämään tulkintoja vailla toivoa lopullisesta

varmuudesta. Taiteilijan itsekorostuksesta lähtöisin olevat taidemuodot ovat vastaanottajalleen Mametin (2001, 69) mukaan turhauttavia ja epätydyttäviä, sillä ihmisen narraatiolle perso mieli ei saa niistä nautintoa. Mametin halveksima monitulkintaisuus on tosiasiasa mahdollisuus esittää maailma moniulotteisena, välttämällä rautalangasta väännettyjä yksisilmäisiä tulkintoja.

Hiltusen ja Mametin näkökulmasta elokuvan tarkoitus on täyttää katsojan haluja ja odotuksia. Taloudellisen menestyksen ottaminen ainoaksi mittapuuksi arvioitaessa elokuvan ”hyvyyttä” vähättelee kyseisen taidemuodon mahdollisuuksia olla korkeakulttuurista. Onko valtavirtaelokuva demokraattisempaa kuin taide-elokuva, koska se vetoaa suurempaan yleisöön? Onko *Avatar* (2010) maailman paras elokuva, koska se on kerännyt eniten lipputuloja? (Wikipedia 2011, hakusana List of highest-grossing films). On mahdotonta kylmähermoisesti tehtailla menestyselokuva, joka piirtää kuvansa katsojien mieliin ja muuttuu osaksi yhteistä alitajuntaa, kuten *Tuulen viemää*. Menestys on aina arpapeliä. Odottamattomuus ja uudistusten orgaaninen synty voivat perustua ainoastaan luovan mielen vapaudelle.

2.3.2 *Hahmo*



Kuva 5 Yksi lensi yli käenpesän elokuvan kuvauksissa Milos Forman eristi hoitajaa näyttelevän Louise Fletcherin muusta työryhmästä ja sai hänet kantamaan kaunaa potilaita esittäviä näyttelijöitä kohtaan. Tämä välittyi myös kankaalle asti ja Fletcher voitti suorituksistaan Oscarin.

Henkilöhahmot ja tarina voivat syntyä kirjoittajan mielessä eriaikaisesti. Kirjoittajan luodessa hahmot ensin, heidän luonteensa synnyttävät tarinan kun taas juonen rakentuessa ensin sen pohjalta kehitetään tarvittavat henkilöhahmot. Kumpikaan tekotapa ei ole hyvä tai huono. Yleensä kuitenkin juoni ja hahmot vaikuttavat toisiinsa ja niiden tulisi elää jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. (Sundstedt 2009, 188).

Hahmon ensivaikutelma on hyvä lähtökohta, josta kirjoittaja voi siirtyä

yhä syvemmälle pinnan alle kuin sipulin kerroksia kuoriessa. Omassa elämässään kohtaamansa ihmiset, heidän tarinansa, ulkonäkönsä, tapansa ja puheensa ovat usein parhaita lähtökohtia hahmoille, joiden piirteitä voi yhdistämällä tarpeidensa mukaan. Useilla kirjoittajilla on vain oma äänensä, jonka eri puolista he antavat ytimen tarinansa hahmoille. (Sundstedt 2009, 191.) Kerro oma ominaisuutesi kuitenkin kymmenellä, sillä elokuva vaatii tarkkoja, hahmotettavissa olevia ominaisuuksia.

Avoimen henkilöhahmon ympäri voi kiertää ja nähdä hänet useasta eri näkökulmasta, jotka yhdessä muodostavat moniulotteisen henkilökuvan (Sundstedt 2009, 190). Hahmon luonne ja asema paljastuvat tilanteiden kautta, joissa hänet nähdään suhteessa muihin hahmoihin. On hyvä tuntea hahmonsa jokin käsillä olevan tarinan kannalta olennainen salaisuus, mutta kaikkien puolien valaiseminen on tarpeetonta tai jopa häiritsevää. Sundstedtin (2009, 204-205) mukaan ”kuka voittaa” –tarinoiden päähenkilöiden muuttumattomuus ja tarmokkuus vie tarinaa eteenpäin, mutta hänen motiivinsa voivat olla liian puhki selitettyjä ja kuolleita. Horton (1994, 31) rinnastaa tarinan yllätyksellisyyden elämään: miten tylsää olisikaan, jos tietäisimme etukäteen kuinka toimisimme kaikissa vastaantulevissa tilanteessa. Täydellisesti psykologisoitu ja analysoitu päähenkilö on liian järkevä ja hänestä puuttuu irrationaalisuuden tuoma moniulotteisuus (Sundstedt 2009, 194).



Kuva 6 *Dusan Makavejev on jugoslavia-laissyntyinen elokuvauudistaja.*

Elokuvaohjaaja Dusan Makavejev istui erään filminsa kuvauksissa työskentelevän käärmeen-kouluttajan kanssa aamiaispöydässä. Ohjaaja tiedusteli missä käärmeet nukkuivat. Mies vastasi ”lämpimässä paikassa” ja höllensi kravattiaan. Tahrattoman kauluspaitansa napit avattuaan kouluttaja paljasti käärmeet, jotka nukkuivat käpertyneinä miehen kainalo-

kuoppaan. Tarina on hyvä esimerkki todellisuuden loppumattomasta ihmeellisyydestä. Jokaisella meistä on salaisuutemme, jotka eivät ensi katsomalta näy. (Horton 1994, 33-34).

Kirjoittajalle on tärkeää oppia rakastamaan hahmojaan. Vaikka kirjoittaisi niin kutsutusta pahasta ihmisestä, on hänestä löydettävä myös sellainen puoli, johon kirjoittaja itse voi samaistua. Omia negatiivisia tunteita käyttämällä voi hirviöistäkin löytää kiinnekohta itselleen. Jokaisella ihmisellä on oma logiikkansa ja moraalinsa,



Kuva 7 Daniel Day-Lewisin esittämä hahmo *There Will Be Blood* -elokuvassa pohjautuu löyhästi todelliseen öljypohhattaan nimeltään Edward L. Doheny.

joiden mukaan hän toimii. Sundstedt (2001, 192-193) kertoo, ettei kirjoittajan ole pakko hyväksyä tätä logiikkaa. Sundstedt kirjoitti aikanaan Miehen päiväkirja –romaanin pohjalta käsikirjoitusta, jonka päähenkilönä oli naisia pahoinpitelevä mies. Sundstedt, joka ei tunnista itsessään väkivaltaisuutta, kykeni kuitenkin samaistumaan hahmon naisvihaan senhetkisten ihmissuhdeongelmiensa takia ja kirjoitti raivokkaasti väkevää ja provosoivaa materiaalia. Kun Sundstedt kesken prosessin rakastuikin silmittömästi, hän ei kyennyt enää katsomaan maailmaa päähenkilönsä vihan kautta vaan ryhtyi kaunistelemaan tekstiään. Ympäripyöreäksi muuttunut projekti jouduttiin laittamaan hyllylle.

2.3.3 *Dialogi*

Dialogilla on lukuisia tehtäviä elokuvassa. Jo pelkkä tapa, jolla hahmot puhuvat, kertoo heistä paljon. Dialogilla voi istuttaa hahmojen piirteitä: vähäpuheisuus, älykkyys, sosiaalinen tausta ja asema (Sundstedt 2001, 235-236). Dialogilla on merkitystä myös juonen kuljettamisessa ja informaation välittämisessä. Dialogissa on informaation esiintuominen on haasteellista. Pitkillä, tarinaa selittävillä dialogeilla lastattu käsikirjoitus on raskaslukuista, eikä kovin koukuttavaa. (Sundstedt 2001, 237.) Vanha ohje *näytä, älä kerro* pätee jälleen kerran. Vaikeaselkoisuuden uhallakin olisi puhdistettava käsikirjoitus turhasta painolastista. *Pyyhi yli kaikki, paitsi tarpeellinen*

neuvoo Ibsen. (Sundstedt 2009, 238.) Vacklinin, Rosenvallin ja Nikkisen (2008, 9) mukaan emotionaalisen tehokkuuden kannalta katsojan itse näkemä ja kokema tilanne on lähes aina vahvempi kuin sen kertominen dialogissa. Tästäkin huolimatta parhaimmillaan dialogi voi ilmaista paitsi tarinan kannalta tärkeitä faktoja, myös henkilöiden välisiä suhteita ja heidän asennettaan käsillä olevaa asiaa kohtaan. Dialogin mahdollisuuksista luoda draamallista vaikutusta Vacklin antaa esimerkiksi joukkoraiskauksen käsittelemisen siihen osallistuneen miehen ja tämän oman äidin välillä käydyssä keskustelussa sen sijaan, että itse tapahtuman näytettäisiin katsojalle.

Dialogin tärkein ominaisuus on konflikti. Konflikti on keskustelua eteenpäin vievä voima, ristiriita henkilöiden statusten ja tahdon-suuntien välillä. Dialogi sisältää henkilöiden aikomusten lisäksi heidän keinonsa saavuttaa päämääränsä. (Vacklin ym. 2008, 131.) Esimerkiksi henkilö voi rangaistuksen välttääkseen valehdella, kiristää, anella ja syyttää. Keinojen takana piilottelee puhujan pohjimmainen tarkoitus eli *subteksti*.



Kuva 8 *Annie Hall* -elokuvassa Woody Allenin hahmo harrastaa paikoin nk. syrjänpuhumista puhutteleamalla suoraan katsojaa kameran kautta.

Suora rehellinen viesti on elokuvassa harvinaista. Ne ovat usein paljastuksia, jotka varmistavat jo aiemmin vihjailtua. Dialogin taustalla olevat erilaiset tarkoituserät vaativat *epäsuoraa, vihjeenomaista dialogia*. Esimerkiksi sama lause ”Rakastan sinua” voi pitää sisällään monta eri merkitystä riippuen puhujan ja kuulijan suhteista. *Valehtelu* on täysin peitettyä, mutta tietoista viestintää. Tämä voi tapahtua esimerkiksi siten, että katsoja tietää enemmän kuin valehtelun kohde tai että totuuden laita paljastuu katsojalle myöhemmin. *Tahattomat viestit* ovat vahinkolipsahduksia, jotka saattavat silmänräpäyksessä muuttaa kohtauksen tunnelmaa. Ne voivat olla tosia tai edes puoliksi tosia. (Sundstedt 2001, 248-250.) Sundstedt (2001, 259) kiteyttää subtekstin ajatuksen vertaukseen, jossa kohtausten toiminta ja dialogi ovat kuin pingispalloja pöydän päällä,

jotka liikkuvat pääasiassa yhteen suuntaan, mutta tekevät koukkuja ja harhapolkuja. Pöydän alla rullaa hitaasti ja suhteellisen muuttumatta alatekstin raskas keilapallo.

Elävää dialogia on hankala tuottaa, jos tuijottaa pelkästään hahmojen tarkoitusperiä ja kohtausten merkitystä kokonaisuuden kannalta. Dialogi ei voi tietenkään olla samanlaista kuin todellinen puhe, mutta sitä voi imitoida äkillisillä pyrähdyksillä, käänöksillä puheen suunnassa. Ihmiset puhuvat usein katkonaisesti, asiasta toiseen pomppien ja taas takaisin palaten. Tätä hyödyntämällä voi elävöittää kirjoitettua dialogia. (Sundstedt 2001, 264.) Rytmin, toiston ja volyymin vaihtelun avulla kirjoittaja voi luoda jännitystä ja huumoria (Vacklin 2008, 141). Josip Novakovichia mukailleen Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen kirjoittavat, että jokaiselle henkilöhahmolle on luotava oma ääni, joka koostuu sanavalinnoista ja puhetavasta. Kiinnostava on myös hetki, jolloin hahmo rikkoo oman puhetapansa. (Vacklin ym. 2008, 136.) Esimerkkinä räkäinen, kirosanoja viljelevä punkkari, joka puhukin sivistyneesti ja kohteliaasti mennessään tapaamaan vanhaa mummoaan.

Hiljaisuus on myös tärkeä dialogin osa-alue, jolla kirjoittaja kertoo tarinaansa. Hiljaisuus voi merkitä myös dialogia, joka on ns. *näkkileipäpuhetta* eli arkista löpinää, jolloin etusijalle nouseekin se, mistä ei puhuta, eli pinkistä elefantista olohuoneessa. (Sundstedt 2009, 253.) Hiljaisuus ei kuitenkaan merkitse, että mitään ei tapahtuisi, päinvastoin. Puhumattomuudessa korostuvat eleet, teot ja reaktiot eli sanaton viestintä. Fyysinen ulottuvuus valkokankaalla saa lisähuomiota. (Sundstedt 2001, 251.) Audiovisuaalisen luonteensa takia elokuva kestää dialogin puuttumista paremmin kuin teatteri (Vacklin ym. 2008, 131). Eleiden merkitysten korostuminen velvoittaa kirjoittajan etsimään reaktioita aidosta elämästä, ei elokuvien kliseekuvastosta. Hautajaisissa ei ole pakko itkeä, joku voi ilmaista surunsa nauramalla tai pölisemällä loputtomasti lautasliinojen kuvioinnista. (Sundstedt 2001, 257.)

2.4 Tuotantokulttuuri

2.4.1 Käsikirjoituksen tehtävä ja asema

Käsikirjoitus ei ole valmis teos, vaan tärkeä välivaihe matkalla kohti valmista elokuvaa. Käsikirjoitus on työkalu, jota koko työryhmä lukee kuten orkesteri nuotinnusta. (Hyytiä 2008, 18). Ilman hyvää suunnitelmaa ei lopputuloksen onnistumisestakaan ole

varmuutta. Erilaisiakin näkemyksiä käsikirjoituksen asemasta on, esimerkkinä ohjaaja John Cassavetesin tapa muokata elokuvan tarinaa koko kuvausten ajan improvisaation keinoin. Noudatettakoon kirjoitettua sanaa kuvauksissa miten kunnioittavasti tai vapaasti tahansa, käsikirjoitus on silti työvaihe, joka mahdollistaa tarinan rakenteen hahmottamisen. Käsikirjoituksesta kirjoitetaan tavanomaisesti useita eri versiota, kunnes kuvausversio lopulta muotoutuu. (Saarela 2001.) Kuvausten lähestyessä pakko saattaa käsikirjoitus valmiiseen muotoonsa kasvaa. Hyytiän mukaan keskeneräisen konseptin kanssa on mahdotonta elää. Työryhmän tulee saada jonkinlaiset käytännön työtä ohjaavat puitteet. Riippumatta roolistaan kirjoitusprosessin aiemmissa vaiheissa, ohjaaja tekee kuvauksien lähestyessä nyanssitason muutoksia tekstiin kuvauslokaatioiden, näyttelijäntyön ja kuvakäsikirjoituksen perusteella. (Hyytiä 2008, 147-149.)

Ohjaajat, jotka kirjoittavat itse käsikirjoituksensa, ovat olleet vahvoilla erityisesti eurooppalaisessa elokuvassa. Toiviaisen mukaan ranskalaisen uuden aallon tekijöiden ja kriitikkojen 1960-luvulla luoma auteur-teoria korosti ohjaajan persoonallista ilmaisua ja tämän vastaan panematonta kontrollia koko teokseen. Tällä haluttiin nostaa varieteeviihteenä pidetyn elokuvan arvostusta ja kohottaa se yhdeksi taidemuodoksi muun korkeakulttuurin rinnalle. Francois Truffaut hyökkäsi avoimesti aikansa etabloituneita käsikirjoittajia vastaan ja esitti vaatimuksen syrjäyttää ”käsikirjoittajien elokuva” ohjaajien omalla ”tekijöiden elokuvalla”. (Toiviainen 1995, 22-24.) Uuden aallon kantava filosofia oli luoda elokuvasta teatterin ja kirjallisuuden perinteistä vapaa, itsenäinen taidemuoto (Pelo 2009, 120). Todellisuudessa harvat uuden aallon ohjaajat kirjoittivat yksin käsikirjoituksiaan. Myös Godard, joka halusi riisua tekstiltä sen arvoaseman ja kieltäytyi kirjoittamasta käsikirjoitusta, lopulta tunnusti joutuneensa turvautumaan tekstiin kuten toisetkin. (Pelo 2009, 115.)

2.4.2 *Triangeli-malli*

Vuonna 1997 Taideteollisessa korkeakoulussa uudelleen alkaneen tuottaja-koulutuksen myötä suomalaiselle tuotantokulttuurille esiteltiin kolmikantainen työryhmämalli. Tässä triangeli-mallissa ohjaaja, tuottaja ja käsikirjoittaja ovat yhdessä elokuvan luova ja alkuun paneva voima. Suuresta maailmasta lainattu kolmikanta poikkeaa aiemmasta tuotantomallista, jossa tuottaja oli lähinnä toteuttava taho, joka otettiin mukaan

käsikirjoituksen ollessa siinä vaiheessa, kun tuotanto voitiin käynnistää. (Ahonen, Rosenqvist, Rosenqvist & Valotie 2003, 15). Osaltaan tämä uudistus on ollut edesauttamassa suomalaisen elokuvan uutta nousukautta. Toinen merkittävä muutos yhdeksänkymmentäluvun puolivälissä oli Suomen elokuvasäätiön yksinkertaistettu hakumenettely. Laadun parantamiseksi elokuvatuotantojen määrää haluttiin lisätä. Ahonen kertoo Elokuväsäätiön alkaneen aikaisemmasta poiketen ottaa tuen piiriin epäkaupallisten tuotantojen rinnalle kaupallisesti potentiaalisempia valtavirtaelokuvia. Vuosi 1999 oli suomalaisen elokuvan uuden nousun vuosi ainakin katsojaluvuilla mitattuna. Tammikuussa erään viikonlopun kolme katsotuinta elokuvaa olivat suomalaisia; *Poika ja ilves* (1999), *Häijyt* (1999) ja *Rukajärven tie* (1999).

Nuoren tekijäpolven triangeli-mallin omaksumisesta huolimatta rinnalla elää edelleen vanhempi näkemys käsikirjoittajan ja ohjaajan muodostaman yksikön taiteellisesta päävastuusta, ja tuottajan tehtävästä taata heille taloudelliset puitteet (Peltomaa 2006, 50). Hyytiä kertoo, että kolmen päätekijän yhteistyön koetaan erityisen hankalaksi silloin, kun yhteistä suuntaa ei tunnu löytyvän. Tästä syystä rooleja pyritään yhdistelemään: ohjaaja voi esimerkiksi samalla olla myös tuottaja. Väärinymmärryksiä on sitä vähemmän, mitä harvemmallalla on lusikkansa sopassa. Kyseenalaista kuitenkin on, riittävätkö yhden ihmisen resurssit, aika ja ammattitaito toimittamaan useaa työnkuvaa. Triangelimallin vahvuus on siinä, että kolmen elokuvanteon kannalta tärkeimmän ammattilaisen yhteisen dialogin kautta muodostetaan yhteinen, perusteltu näkemys elokuvasta ja sen tuotannosta. (Hyytiä 2004, 157.) Triangelimalli ei automaattisesti tarkoita sitä, että tuottaja heittäytyisi dramaturgiksi. Prosessin alusta asti mukana oleva tuottaja on kuitenkin paremmin perillä elokuvan ominaislaadusta ja tuotannollisista tarpeista. Tämä auttaa tuottajaa sitoutumaan projektiin. Hyvän sisällöllisen tuntemuksen turvin tuottaja osaa markkinoida elokuvaa ja etsiä rahoittajia paremmin.

3 Tutkimus- ja analyysimenetelmät

Olen käyttänyt opinnäytetyössäni tutkimusmenetelmänä kvalitatiivista tietoa tuottavia puolistrukturoituja teemahaastatteluja. Haastattelujen avulla keräisin sekä käsikirjoittamisen ammattilaisten ajatuksia palautteesta kirjoitusprosessissa että heidän omakohtaisia kokemuksiaan hyvästä vuorovaikutussuhteesta ohjaajan ja tuottajan kanssa. Teemahaastattelu mahdollistaa sellaistenkin vastausten saamisen, joita en olisi itse osannut haastateltavilta kysyä ja sallii niin sanotun hiljaisen tiedon ja kokemuksen jakamisen, joita ei välttämättä löydy mistään kirjallisista lähteistä. Haastatteluilla minun on mahdollista koota tietoa ammattikäsitteittäjien henkilökohtaisista kokemuksista ja reflektoida niihin omia kokemustani aloittelevana elokuvantekijänä. Muutaman asiantuntijahaastattelun pohjalta yleistettävän tiedon saaminen on kieltämättä vaikeaa, mutta tarkoituksena on paremminkin löytää erilaisia työskentelytapoja, jotka tuodessaan esimerkkejä elokuvantekijöiden moninaisuudesta ovat sinällään arvokkaita lukijalle.



Kuva 9 *Muukalainen on Jan Forsströmin ja ohjaaja Jukka-Pekka Valkeapään yhdessä käsikirjoittama elokuva*

Ennalta suunniteltujen teemakysymysten avulla olen voinut välttää keskustelun ajautumista oman lopputyöni kannalta merkityksettömille urille ja olen varmistanut saavani vastauksia niihin kysymyksiin, jotka itse koen oleellisimmaksi. Jan Forsströmille esitin lisäkysymyksiä sähköpostitse tutkimusaiheeni muodon kehittyessä ja työkiireidensä takia haastattelin myös Tove Idströmiä sähköpostilla. Muutoin haastattelut on tehty kasvotusten ja ne on äänitetty.

Haastateltaviksi valikoin kolme tällä hetkellä Suomen elokuvakentällä aktiivisesti työskentelevää käsikirjoittajaa, jotta heillä olisi elävää kokemusta ja tuoretta tietoa tuotantokulttuurista. Eri tavoin työskentelevät käsikirjoittajat mahdollistaisivat

laajemman otannan kirjoitusprosessin eroavaisuuksista. Elokuvien *Liian paksu perhoseksi* (1998) ja *Ihanat naiset rannalla* (1998) käsikirjoittanut draaman konkari Tove Idström kykenee kolmenkymmenen vuoden kokemuksensa turvin antamaan

ajallistakin perspektiiviä aiheeseen. Käsikirjoittaja Jan Forsström, jonka työn tuloksia ovat muun muassa *Skavabölen pojat* (2009) ja *Muukalaisen* (2009), on erinomainen haastateltava ohjaajan ja käsikirjoittajan yhteistyössä syntyvien käsikirjoitusten prosessin avaamiseksi kirjoitettuaan pääasiassa käsikirjoituksensa yhteistyössä ohjaajien kanssa. Forsström on myös toiminut oman lopputyökäsikirjoitukseni *Sudenveistäjän* dramaturgina, joten minulla on jonkinlaista käsitystä hänen työskentelytavoistaan dramaturgina. *Tyttö sinä olet tähti* (2005) ja *Napapiirin sankarit* (2010) käsikirjoittanut Pekko Pesonen on työskennellyt läheisesti myös tuottajan kanssa käsikirjoitusprosessin aikana, mikä on tutkimukseni kannalta tärkeä näkökulma. Tuottajan näkökulmasta puhuu lisää *Hyvän pojan* (2011) tuottanut Elli Toivoniemi.

Tulen käsittelemään oman lopputyökäsikirjoitukseni *Sudenveistäjä* (2011) kirjoitusprosessia tapausesimerkkinä. Pohjaan huomioni kirjoitusprosessin aikana kirjoittamiini oppimispäiväkirjoihin, joihin olen dokumentoinut käsikirjoituksen eri vaiheissa heränneitä ajatuksiani, saamaani palautetta ja siihen liittyvää pohdintaa keväältä 2010 aina talveen 2010 asti. Luotettavan analyysin tuottaakseni minun on osattava pitää etäisyyttä omiin kirjoituksiini ja tunteisiini sekä kyetä neutraalisti kiteyttämään aineistossa ilmeneviä mahdollisia ristiriitaisuuksia. Tosin kirjoitusprosessistani on kulunut jo sen verran aikaa, että uskon voivani tarkastella huomiotani kriittisesti. Subjektiivisuuden suosta voi pelastautua tekemällä selväksi kokemuksellisen tiedon ja tietolähteiden rajan sekä olemalla lähdekriittinen myös itseään kohtaan.

Tarkoitukseni on nostaa omista muistiinpanoistani ja ajatuksistani sellaisia huomioita ja leikkauspisteitä, joissa on tapahtunut jotain oleellista tutkimusaiheeni kannalta. Palautteen saamisen jälkeiset havahtumiset ja jopa ylilyönnit kriittisyydessä ovat tarkastelun arvoisia, sillä ne liittyvät oppimiseen ja tekijäidentiteetin kasvuun. Kehuista saatava mielihyvä ohjaa omalla tavallaan oikeaan suuntaan, kannustaa eteenpäin valitulla tiellä ja liittyy itseluottamuksen ja välttämättömän nöyryyden kokemukseen.

Olen muokannut käsikirjoittajille ja tuottajalle esittämiäni haastattelukysymyksiä sen mukaan, mistä asiasta missäkin vaiheessa olen kokenut tarvitsevani enemmän tietoa. Tutkimukseni rakenteen kannalta on ollut hyvä eritellä palautteen ominaisuuksia työn eri vaiheissa, esimerkiksi millainen palaute on missäkin vaiheessa hyödyllisintä. Olen

pyrkinyt myös keräämään tietoa käsikirjoittajan työn puitteista ja hänen suhteestaan tuottajaan, sillä tuotantoyhtiöiden ja rahoittajatahojen on toki seistävä käsikirjoituksen takana. Haastattelukysymykseni ovat pyörineet lähinnä palautteenantotilanteen ympärillä. Olen kysynyt myös haastateltavien näkemyksiä siihen, millainen vuorovaikutussuhde mahdollistaa avoimen dialogin ja edesauttaa työskentelyä.

4 Toteutus ja tulosten esittely

4.1 Käsikirjoittajan rooli

4.1.1 Käsikirjoittajan yhteistyö ohjaajan kanssa

Ohjaajan ja käsikirjoittajan muodostama työpari on elokuvan luovista duoista yksi tärkein. Loputtomista työskentelytapojen ja –suhteiden variaatioista on mahdollista erottaa pääsuuntia. Ohjaajan merkitystä visionäärisenä taiteilijana korostava auteur-perinne pitää todellisena elokuvan todellisena synnyttäjänä ohjaajaa käsikirjoittajan toimiessa kättilönä käsikirjoitukselle. Italialainen ohjaaja Michelangelo Antonioni luonnehti käsikirjoittajaa käteväksi ja käytännölliseksi apulaiseksi narraation



Kuva 10 Tarkovskin *Zerkalo*. Tarkovski ei tuntenut käsikirjoittajia kohtaan samanlaista arvostusta kuin kirjailijoita.

muodostamisessa ja Tonino Guerraa, jonka kynästä ovat peräisin useat Antonionin ja Tarkovskin elokuvakäsikirjoitukset, täydelliseksi narraation teknikoksi (Pelo 2010, 120)¹. Tästä näkökulmasta käsikirjoittaja on leikkaajan kaltainen kerronnan teknikko, jonka asema luova työn tekijänä on vähintäänkin kyseenalainen.

Käsikirjoittaja-dramaturgi Jan Forsström (haastattelu 28.4.2011) kertoo kirjoittaneensa käsikirjoituksia yhteistyössä muun muassa J-P Valkeapään ja Zaida Bergrothin kanssa ohjaajien alkuperäisideoiden pohjalta. Ideoita pompotellaan vuoroin ja toisin, keskustelua käydään suurien linjojen hahmottamiseksi. Forsström kuvailee olleensa yhteistyön ”järkevä” osapuoli, joka yrittää selvittää ohjaajan pyrkimyksen ja saada tarinan muoto toimimaan. Forsström on toiminut ikään kuin terapeutina, joka pyrkii kyselemällä, yrityksellä ja erehdyksellä saamaan ohjaaja sanallistamaan ideansa.

¹ ‘useful and functional assistants in the construction of narrative’, and Guerra especially as ‘a perfect technician of the narrative’ (Pelo 2010, 120)

Forsströmin kuvailema työsuhte on lähempänä tasa-arvoisempaa, molempien tekijöiden ammattitaitoa kunnioittavaa yhteistyötä kuin Antonionin kuvailema mestari-apupoika asetelma. Forsströmin asetelmassa on kuitenkin näkyvillä selkeä roolien kahtiajako logiikalla hallittavaan rakenteeseen sekä intuitiivisen ja emotionaalisen tunteen maailmaan.

Kun käsikirjoitus lähtee kirjoittajan alkuperäisideasta ja ohjaaja tulee mukaan vasta myöhäisemmässä vaiheessa, on heidän välinen asetelmansa väistämättä erilainen. Pesosen (haastattelu 1.3.2011) mukaan yhteisen näkemyksen saavuttaminen on helpompaa mitä enemmän ohjaaja on mukana käsikirjoitusprosessissa. Pesonen käy mielellään valmistuneen käsikirjoituksen läpi ohjaajan kanssa kohtaus kohtaukselta selvittääkseen ovatko molemmat yhtä mieltä kohtausten funktiosta tarinan kokonaisuudessa. Pesonen mukaan onnistuneessa elokuvassa käsikirjoitus ja ohjaus ovat erottamattomia toisistaan. Yhtenevästä visiosta kertovaa lopputulosta ei saavuteta ilman hyvää kommunikaatiota. Forsströmin (haastattelu 28.4.2011) mukaan yhteistyö ohjaajan kanssa nopeuttaa prosessia ja lisää kirjoittajan luottamusta ohjaajaan, sillä hyvä kommunikaatio varmistaa, että ohjaaja on ymmärtänyt tekstin hengen. Vaarana voi olla, että ohjaajan ottaessa johdot käsiinsä hän ei ole välttämättä ymmärrä tekstiä ja haluaa kuljettaa tekstiä päinvastaiseen suuntaan. Tällöin hän voi tehdä väkivaltaa tekstille käyttämällä sitä sellaiseen, mihin sitä ei ole alunperin tarkoitettu. (Hyytiä 2008, ??.)

Idström (haastattelu 1.11.2011) kertoo joutuneensa toistuvasti todistamaan tilannetta, jossa tuottaja palkkaa käsikirjoitukselle ohjaajan, joka ei välttämättä edes pidä tekstistä, mutta joka ottaa työn vastaan vaikkapa taloudellisista syistä. Idström mukaan “väärää” ohjaajaa ei juuri koskaan vaihdeta, vaan hänen annetaan “ottaa käsikirjoitus haltuun”. Pahimmillaan se johtaa tilanteeseen, jossa käsikirjoittaja ei edes tunnista lopullista teosta omakseen. Elokuvamaailma väheksyy usein käsikirjoittajan ammattiarvoa, vahvistaa amerikkalainen elokuvaohjaaja Sidney Lumet (1994, 41) teatteritaustansa nojaten. Toisin kuin elokuvateollisuudessa, teatterimaailmassa kirjoittajan työ on pyhää ja koko teatterituotannon tarkoituksena on toteuttaa kirjoittajan päämäärä (Lumet 1994, 41).

Eräs ääripää lienee tilanne, jossa ohjaaja noudattaa sanasta sanaan käsikirjoittajan

visiota, päätyen kuvittamaan tekstiä. Tekstin tyrannia nousi ansaitustikin uuden aallon tekijöiden vastustuksen kohteeksi. Sanan ja kuvan ilmaisumuotojen ristiriita piilee niiden ilmaisutapojen erilaisuudessa. Sanojen rytmi poikkeaa kuvien rytmistä. Tekstin ja toteutuksen ristiriita on helposti nähtävissä komediassa: kirjoitettuna ratkiriemukas kohtaus ei siirrykään valkokankaalle säilyttäen hauskuutensa vaan jotain on kadonnut, ”lost in translation”. Onnistunut kirja-adaptaatiokin pohjautuu yleensä varsin vapaaseen tulkintaan alkuperäisestä teoksesta. *There Will Be Bloodin* (2007) pohjana käytetystä *Oil!* –romaanista on elokuvassa käytetty vain alku ja päähenkilö on vaihdettu pojasta isään.

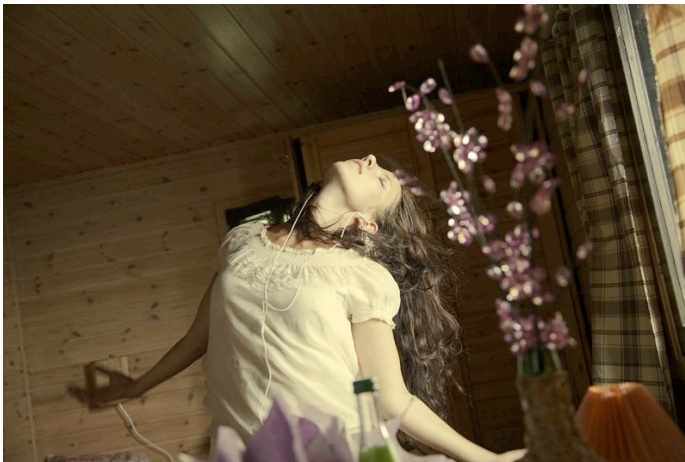
4.1.2 *Dramaturgi*

Dramaturgi on ammattimainen palautteenantaja, jonka tehtävä on auttaa käsikirjoittajaa tunnistamaan oman tarinansa emotionaalinen ydin ja auttaa häntä pitämään se kirkkaana kirjoitusprosessin läpi (Toivoniemi 2009/2010, 105). Pesosen (haastattelu 1.3.2011) mukaan dramaturgi auttaa kirjoittajaa esittämään sanottavansa tehokkaimmalla mahdollisella tavalla. Yhteistyö dramaturgin kanssa on siis myös käytännöllistä toimivan rakenteen ja kohtausten työstämistä (Toivoniemi 2009/2010, 106). Toivoniemen (2009/2010, 97) mukaan dramaturgi kutsutaan valitettavan usein paikalle vasta siinä vaiheessa, kun käsikirjoitusversioita on kirjoitettu useita, mutta kukaan ei oikein ole tyytyväinen tarinaan. Dramaturgin palkkaaminen jo treatment- tai synopsisvaiheessa on älykkäintä, mitä tuottaja voi tehdä käsikirjoituksen hyväksi, sillä se säästää aikaa ja rahaa (Forsström haastattelu 28.4.2011; Toivoniemi 2009/2010, 102).

4.1.3 *Käsikirjoittajan yhteistyö tuottajan kanssa*

Tuottajan työn taiteellisen panostuksen uusi korostaminen tuntuu olevan ristiriitaisen vastaanoton varjostama. Tuottajan merkityksen voimistuminen elokuvan syntyprosessissa vaatii tuottajalta draamallista kykyä tunnistaa potentiaaliset menestystarinat ja arvostelumenestykset. Kun kahden tekijän muodostama yksikkö näyttäytyy yhteen hitsautuneena työparina, niin kolmannen tahon mukaantulo tuo yleensä mukanaan politikoinnin. Kommunikaation monimutkaistuminen johtaa usein puolien hakemiseen ja ristiriitoihin, joista voidaan selvitä jos vuorovaikusta pidetään hengissä. Hyytiä toteaa aineistonsa todistaneen myös tuottajan parhaassa tapauksessa toimivan projektin innoittajana, uskojana ja kannustajana, joka varmistaa taiteellisen

kaksikon tavoitteiden onnistumisen. Kolmikon muodostamassa työyhteisössä vetovastuu voi myös vaihdella tarpeen mukaan. (Hyytiä 2008, 196-197.)



Kuva 11 Elli Toivoniemi on yksi Hyvän pojan tuottajista.
Elokuvan kronologinen kuvausjärjestys mahdollisti käsikirjoituksen muokkaamisen vielä kuvausten aikana.

Tuottajan rooli on kaksijakoinen. Yhtäältä hän on elokuvan ekonomisti, joka päättää kuinka tuotannossa käytetään rahaa. Toisaalta tuottajan kiinnostus elokuvan sisältöön on ominaisuus, jota taiteelliset tekijät arvostavat. Innostus sisältöön toimii motivaationa myös tuottajalle itselleen. Ilman sisällön tunteesta ja aitoa halua tehdä

hyvä elokuva ei resurssjakaan voi osata käyttää oikein. (Hyytiä 2008, 61-62.) Tuottaja Elli Toivoniemi (haastattelu 24.10.2011) korostaa tuottajan roolia työryhmän johtajana, jonka tehtävänä on pitää asiat liikkeessä. Jos käsikirjoittaja on jumissa työnsä kanssa, on tuottajan tehtävä auttaa häntä.

Tuottaja päättää käsikirjoituksen tuotantoon ottamisesta osittain siltä pohjalta miten olettaa idean löytävän rahoituksen ja yleisön (Toivoniemi 24.10.2011). Toivoniemi haluaa kuitenkin alleviivata tuottajan henkilökohtaista suhdetta käsikirjoitukseen. sitä kuinka hyvin tarinan ja sen hahmojen parissa viihtyy. Saadessaan käsikirjoituksen luettavakseen Toivoniemi arvioi onko tekstissä häntä itseään kiinnostavia elokuvallisia asioita ja onko itse perusasetelma kiinnostava. Tuottajan työskentelyn kaari on pitkä, joten hänen tulee olla valmis työskentelemään elokuvan kanssa loppuun asti. Kyseiset seikat ovat luettavissa vasta valmiista käsikirjoituksesta. Siksi Toivoniemi haluaa erityisesti keskeneräisen tekstin yhteydessä luettavakseen saatteen, joka selittää ohjaajan ja käsikirjoittajan tyylilajia ja motiivia tehdä kyseinen elokuva. Ilman lukuohjetta tai tekijöiden aikaisempia referenssejä voi olla vaikea päästä perille heidän taiteellisista pyrkimyksistään.

Käsikirjoittajat kokevat harvoin tuottajan ammattitaidon ja draamantuntemuksen olevan niin korkealla tasolla, että heidän panoksensa käsikirjoitusprosessissa olisi erityisen hyödyllinen (Forsström haastattelu 28.4.2011). Käsikirjoittajat kokevat, että tuottajan puuttuminen teoksen sisältöön on pahimmillaan omilla taidoilla rehvastelua ja mahdollisesti hedelmällinen yhteistyö kuivuukin kasaan reviirikiistojen takia (Peltomaa 2006, 50).

Haastatteleman käsikirjoittajat kohtaavan työssään tuottajia, jotka antavat palautetta mutu-tuntumalla luettuaan tekstin kiireessä ja kasvonsa säilyttääkseen heittävät lonkalta jotakin harkitsematonta. Vastakkaisiakin kokemuksia onneksi on. Käsikirjoittaja Pekko Pesonen (haastattelu 1.3.2011) kehuu Helsinki Filmin Aleksi Bardya tuottajaksi, joka käsikirjoittajataustansa ansiosta on taitava palautteenantaja. Tämän vuoksi Pesonen arvostaa hänen osallistumistaan ja antaa hänen puuttua käsikirjoituksen loppumetreillä jopa tekstin nyansseihin. Forsström (haastattelu 28.4.2011) taas mainitsee Jaakko Hentulan tuottajana, joka ei pullistele egollaan, vaan on valmis myöntämään, jos ei ole ymmärtänyt jotakin kohtaa tekstissä.

4.1.4 *Rahoittajien palaute*

Julkisia rahoittajatahoja Suomessa ovat pääasiassa Suomen elokuvasäätiö sekä Pohjoismainen elokuva- ja televisiorahasto, EU:n Media-ohjelma sekä Euroopan Neuvoston Eurimages rahasto (Vilhunen, 2008). Myös AVEK myöntää tukea muun muassa eri elokuvagenrejen kehittelyyn, sekä lyhyt-, dokumentti- ja animaatioelokuvien että mediataideteosten tuotantoon (AVEK www-sivut 26.11.2011). Rahoittajataho lähtee mukaan projektiin, jonka käsikirjoitus kiinnostaa ja vakuuttaa (Toivoniemi haastattelu 24.10.2011). Pesosen kokemuksen mukaan suomalaiset rahoittajat ovat nykyisin ammattitaitoisia lukijoita ja kiireisyystilanteestaan riippuen monesti myös ihan hyviä palautteenantajia, joiden ehdotuksille ja pohdinnoille kannattaa olla avoin. (Pesonen haastattelu 1.3.2011.)

Tuottaja Elli Toivoniemi (haastattelu 24.10.2011) kokee, että rahoittajilla on harvoin suurta tahtoa puuttua suoranaisesti sisältöön, vaan heidän yhteistyöhalukkuutensa perustuu siihen, onnistuvatko tuottaja, ohjaaja ja käsikirjoittaja vakuuttamaan kyvystään tehdä onnistunut elokuva. Toivoniemen mukaan rahoittajat haluavat hyvän paketin, joko

ohjaajan jonka kykyihin he vahvasti uskovat tai tarinan, joka lyö jalat alta, mieluiten molemmat. Ilman tekijöiden omaa uskoa kykyihinsä eivät he vakuuta muitakaan.

4.2 Vuorovaikutussuhteet

4.2.1 Yhteistyön edellytykset

Vuorovaikutus perustuu sille, että ihmiset vastaavat toistensa käyttäytymiseen sen mukaan, miten ovat heidän käyttäytymistään tulkinneet (Niemistö 2002, 18). Osapuolet eivät suoraan siis reagoi varsinaisesti toistensa tekoihin, vaan niihin merkityksiin, joita he itse ovat teolle antaneet. Erilaiset merkitykset aiheuttavat väärinkäsityksiä ja ristiriitoja. (Jauhiainen & Eskola 1994, Niemistön 2002, 19 mukaan.) Osapuolet tarkastelevat asioita eri diskursseista lähtien ja antavat samoille asioille erilaisia merkityksiä. Asioista voidaan puhua eri tasoilla huomaamatta kuitenkaan, että toinen käsittää sanoman eri tavoin. (Niemistö 2002, 42.)

Toimivan vuorovaikutuksen peruslähtökohta on selventää kunkin ryhmän jäsenen taustoja ja kokemuksia, joihin tämä pohjaa sanomansa. Näin on helpompaa tulkita toisen sanomaa ja välttää väärinymmärryksiä. Esimerkiksi tuottajan näkökulma on usein ekonominen ja hän voi olla huolissaan kuvauslokaatioiden määrästä sekä sen vaikutuksesta budjettiin. Ohjaajan ja käsikirjoittajan näkökulmasta tämän kaltaisten aiheiden käsittely vaikkapa käsikirjoitusprosessin alkuvaiheessa voi olla irrelevanttia, sillä he haluaisivat työskennellä vain tarinan sisällön parissa. Eroavien katsantokantojen yhteentörmäys on vältettävissä, mitä enemmän tekijöillä on kokemusta toistensa työsarasta.

Ohjaaja, tuottaja ja käsikirjoittaja muodostavat yhdessä yleensä määräaikaisen työryhmän. Toimiakseen työryhmän tulee sisältää turvallisen työyhteisön komponentit, jotka Aallon (2002, 29-30) mukaan ovat luottamus, hyväksyminen, avoimuus, turvallisuus ja sitoutuminen. Luottamus tekee mahdolliseksi paljastaa oma haavoittuvuutensa. Epätäydellisyytensä tunnustaminen edesauttaa myös ryhmän toisten jäsenten uskallusta ottaa riskejä ja olla avoimia ryhmän sisällä. Kun kenenkään heikkoutta ei käytetä hyväksi, molemminpuolinen luottamus herättää turvallisuudentunnetta. Mitä avoimempia olemme ilmaisemaan todellisia ajatuksiamme, sitä enemmän alistumme toisten luottamuksen varaan. (Aalto 2002, 29-30.) Kun tuottaja

myöntää, ettei ole ymmärtänyt jotakin kohtaa käsikirjoituksessa, hän viestittää luottavansa käsikirjoittajaan paljastaessaan itsestään heikkouden. Luottamuksellisessa suhteessa heikkoutta ei käännetä yksilöä vastaan, vaan se toimii osana positiivista noidankehää turvallisen ilmapiirin luomisessa.

Tuen antaminen viestittää ryhmäläiselle, että hänen ei tarvitse pärjätä yksin. Tieto tästä lisää tunnetta, että haasteista on mahdollista selviytyä (Aalto 2002, 29-30). Tuottaja Elli Toivoniemen (haastattelu 24.10.2011) näkemys siitä, että tuottajan tehtävä on auttaa umpikujaan joutunutta käsikirjoittajaa on tuen antamisesta hyvä esimerkki. Jos käsikirjoittaja jää yksin ongelmiansa kanssa, hänen uskonsa omiin kykyihinsä voi heiketä. Sitoutuminen viestii luottamuksesta ryhmään ja halusta saavuttaa päämäärä juuri tämän ryhmän kanssa (Aalto 2002, 29-30).

Työryhmän vuorovaikutus voi huonoimmillaan perustua pelon ilmapiiriin, jossa yksilön itseilmaisuus on heikkoa itsensä nolaamisen pelossa. Pelko rajoittaa rohkeutta, jolloin epäonnistumisia välttääkseen ihmisen kyky heittäytyä haasteisiin estyy. Hyvässä työryhmässä yksilö uskaltaa näyttää itsensä sellaisena kuin on, ilman rooleja ja suoja mekanismeja. (Aalto 2002, 28.) Jämäkän ohjaajan tai tuottajan esittäminen tiukkoja mielipiteitä esittämällä vain siinä pelossa, että muutoin menettäisi kasvonsa on esimerkki haitallisesta suojaroolista, joka estää aidon vuorovaikutuksen syntymisen.

Hyvä ryhmä taas saa yksilön arvostamaan omia piirteitään, jolloin hän uskaltaa ilmaista todellisia ajatuksiaan aidosti (Aalto 2002, 28). Kyseessä on positiivinen kierre, jossa avoimuus luo avoimuutta ja sitoutuminen sitoutumista. Turvallisessa työyhteisössä pelko väistyy ja sen jäsenet uskaltavat näyttää avoimesti itsensä. (Aalto 2002, 28). Hyvän työsuhteen perustana ovat Forsströmin (haastattelu 28.4.2011) mukaan työryhmän jäsenten välinen arvostus ja luottamus, sekä kyky sysätä egot syrjään, jotta itse työ ei kärsisi valtakamppailusta. Aallon mukaan (2002, 33) erityisesti luova työ vaatii luottamuksellista ilmapiiriä. Käsikirjoittajan ja hänelle palautetta antavan tahon, esimerkiksi tuottajan tai ohjaajan, tulisi pyrkiä muodostamaan turvallinen ja läheinen suhde, jossa keskeneräisten ideoiden esittäminen ja uusiin tuuliin heittäytyminen olisi mahdollista. "Jos työyhteisön turvallisuus ei salli keskeneräisten ideoiden ilmaisemista, on turha odottaa kovin suurten innovaatioiden syntymistä" (Aalto 2002, 33).

Kilpailuasetelma tai kaiken yllä leijuva pelko käsikirjoittajan korvattavuudesta on tuhoisaa luovalle prosessille, sillä se haperruttaa ryhmän sitoutumisen muodostumista. Ilman molemminpuolista sitoutumista projektiin ja ryhmän toisiin jäseniin on motivaatiota vaikea pitää hengissä. Forsströmin (haastattelu 28.4.2011) mukaan tilanne on kestävä, jos ohjaajan ja käsikirjoittajan antautuessa projektille tuottaja tekee puheillaan ja teoillaan selväksi, että kyseinen projekti on hänelle vain yksi muiden joukossa. Käsikirjoittaja Tove Idström (haastattelu 1.11.2011) kertoo, että hyvän työskentelysuhteen esteenä voi olla tuottajan liian suuri halu pyrkiä miellyttämään rahoittajatahoja sen sijaan, että tämä olisi sitoutunut käsikirjoitukseen, jonka on tilannut tai valinnut tuotettavakseen.

4.3 Palaute kirjoitusprosessissa

4.3.1 *Palautteenanto*



Kuva 12 Sijoitin *Sudenveistäjän* tarinan yhden automatkan ajalle luokkatovereitteni palautteen perusteella.

Palautteen antaminen voidaan kokea kiusaannuttavaksi konfliktitilanteeksi ja sitä lykätään kuin hammaslääkäriin menoa (Kupias, Peltola, Saloranta 2011, 13). Kirjoittaessani *Sudenveistäjää* sain käsikirjoituksen alkuvaiheessa palautteeksi kurssitovereiltani lähinnä epämääräistä muminaa, vaikka vakuutin, että haluan kuulla jyrkätkin mielipiteet. Ilman palautetta erityisesti aloittelevan kirjoittajan on vaikeaa määritellä onnistumisiaan ja epäonnistumisiaan.

Aallon (2002, 13) mukaan

palautteenannon tehtävä ei ole vain lyhytnäköisesti korjata tehty virhe vaan auttaa tekijää näkemään virheensä, jonka kautta hän voi muuttaa toimintaansa pysyvästi paremmaksi. Seurauksena virhekin korjaantuu ja se voidaan välttää myös tulevaisuudessa. Virheen analysoiminen auttaa myös työn rakenteessa olevien

ongelmien löytämisessä (Aalto 2002, 28).

Kupiaan ym. mukaan asiantuntijaorganisaatiossa dialoginen palautetilanne on välttämätön yksisuuntaisen palautteen sijaan. Käsikirjoituksenkin työstäminen vaatii samaa dialogisuutta, sillä käsikirjoittaja, vaikka työskenteleekin yleensä tuottajan alaisena, on oman alansa asiantuntija ja tuntee sen tuottajaa syvemmin. Dialogisessa palautetilanteessa kukin osapuoli tuo näkemyksensä ilmi ja palautetta rakennetaan yhdessä (Kupias ym. 2011, 41-43). Palautteenanto on herkkä tilanne, jonka tulisi perustua molemminpuoliselle luottamukselle. Vuoropuhelu on toimivimmillaan ilmapiirissä, jossa ymmärretään virheiden olevan katastrofin sijaa mahdollisuus oppia.

4.3.2 Erittele ja perustele

Palautteenannon tulee olla hyvin eriteltyä ja perusteltua, sillä muutosvaatimus ilman jäsenNELTYä oppimiskokemusta voi vaikuttaa kaoottiselta (Aalto 2002, 7). Jos palaute on huonosti tai epäoikeudenmukaisesti muotoiltua, on vastaanottajan reaktio usein torjunta (Aalto 2002, 106-108). Rakentavassa palautteessa oleellista on Pesosen ja Forströmin (haastattelu 1.3.2011; haastattelu 28.4.2011) mukaan arvioitavan tekstin huolellinen lukeminen ja hyvin jäsenNELLYT parannusehdotukset. Pesosen mielestä palautteenantajan velvollisuus on olla rehellinen siitäkin, jos hänellä ei ole ollut riittävästi aikaa paneutua tekstiin.

Fiilis pohjalta annettu ja huonosti eritelty palaute voi jättää kirjoittajan epätoivoisen hämmennyksen valtaan (Pesonen haastattelu 1.3.2011). Jotain vikaa tekstissä on, mutta koska palautteenantaja ei ole osoittanut syytä tarkasti kirjoittaja jää yksin epävarmuuteen. Pahimmillaan palautteenanto on Idströmin (haastattelu 1.11.2011) mukaan “ei näin” ja “täähän on ihan paskaa” –tyyppistä kyykytystä. Tyrmäävä ja lyttävä palaute ei selkeytä saajalleen millään tavoin ongelmakohtia.

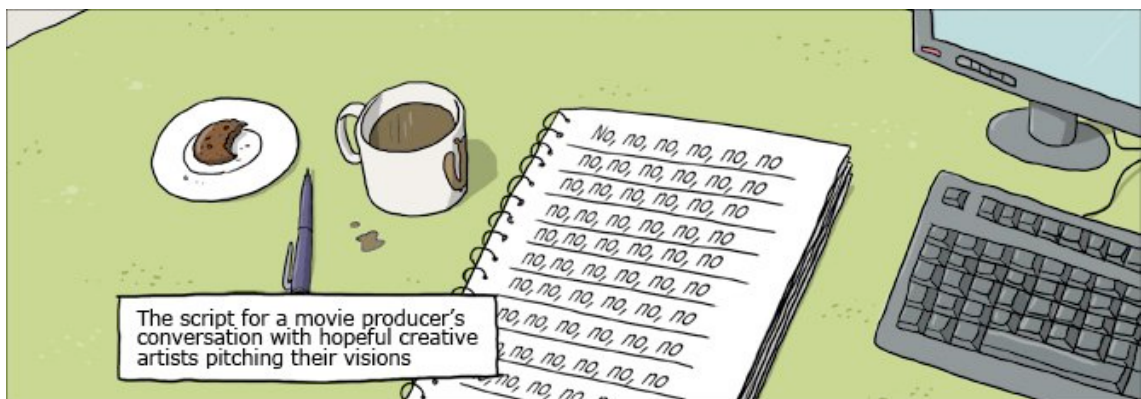
Dramaturgina työskentelevä Forsström toimii itse valmistautuessaan antamaan palautetta siten, että hän jakaa käsikirjoituksen kohtausluetteloksi ja siitä kolmeen näytökseen. Hän kirjoittaa lukemastaan käsikirjoituksesta synopsiksen selvittääkseen itselleen mistä tarinassa on kyse. Hän voi myös merkitä tarinan hahmojen kaaret muutamalla sanalla tai piirtää ne paperille. (Forsström haastattelu 28.4.2011.) Tämä

auttaa dramaturgia erittelemään ajatuksiaan käsikirjoituksesta kokonaisuutena, sillä rakenteet eivät ole välttämättä helposti nähtävissä pelkällä lukemisella.

Oleellisinta Forsströmin mukaan nimittäin on, että palautteenantaja erittelee palautteensa pääkohdat ja esittää ne ensimmäisenä. Vasta kun suuret linjat ovat kunnossa, voidaan paneutua detelji-tason asioihin. Forströmillä on kokemusta palautteenantajista, joiden puheessa esiintyvät ikään kuin samanarvoisina monentasoiset huomiot ja korjausehdotukset. Tällöin vastaanottajan kyky erotella oleelliset epäolennaisesta vaikeutuu. (Forsström haastattelu 28.4.2011.) Oman *Sudenveistäjä* käsikirjoitusprosessini aikana saamasta palautteestani hankalinta oli mielestäni ”Entä jos tällä olisikin kissa?” –tyyppisten, irralliset yksityiskohtien erottaminen oleellisista kommenteista. Heitettöjen tehtävänä tuntui olevan pyrkimys keikauttaa ideaa vielä kerran kuitenkin vaivautumatta erittelemään dramaturgisia syitä, joita sanoja tuskin oli sen kummemmin vaivautunut miettimäänkään.

4.3.3 *Eettiset periaatteet*

Haastatteleman käsikirjoittajat kokevat huonon palautteenannon olevan vallankäytön tai itsekorostuksen väline. Aallon mukaan pilkkaava ja nöyryyttävä ”parjaava kolaute” on vallankäytön keino. Turvattomaksi kokemassaan ryhmässä voivat sen jäsenet



Kuva 13 Poissulkemisen kautta palautteen antaminen lannistaa ja katkaisee luovuudelta siivet.

teeskennellä vahvaa ja peitellä heikkouksiaan, jottei kukaan tarttuisi niihin ja käyttäisi niitä hyväkseen. Oma epävarmuuttaan peitellessä palautteen antaminen helposti häiriintyy, mikä johtaa ideoiden lonkalta tyrmäämiseen vain korostaakseen valtaansa toisiin. (Aalto 2002, 38-39.) Forsströmin mukaan tuottaja, rahoittaja tai palautetta antava kollega voi kokea, että hänen tulee minäkuvansa säilyttääkseen sanoa jotain, vaikkei hänellä olisi juuri sanottavaa. Forsström pitää huonona tuottajana sellaista, joka haluaa pönkittää omaa auktoriteettiaan lukemalla tekstiä keksiäkseen ”mitä siitä sanoisi, että olisi varmasti jämäkkä ja uskottava tuottaja”. (Forsström haastattelu 28.4.2011.)

Toivoniemi (2009/2010, 106) varoittaa ammattimaisia palautteenantajia kateuden kompastuskivestä. Palautteenantajan on hyvä tunnustaa itselleen, jos hänellä on omia kirjallisia pyrkimyksiä, joita on jostain syystä estynyt toteuttamasta. Toivoniemen mukaan esimerkiksi omasta kirjoituskammosta kärsivä tekijä voi käyttäytyä palautteenantajana passiivis-aggressiivisesti kateellisuudesta kirjoittavaa kollegaa kohtaan. Tärkeintä palautteenantajalle Toivoniemen mukaan on halu seisoa kirjoittajan tekstin takana huolimatta omista mahdollisista tunteista.

Palautteen antamisen tulisi lähteä yksilön kunnioituksesta ja sen antamistapa tulisi kustomoida jokaiselle henkilölle hänen henkilökohtaisten ominaisuuksiensa mukaan. Haavoittuvaisemman itsetunnon omaavalle henkilölle tulee olla hienotunteisempi, kun taas turvallisen ja läheisen suhteen turvin palautteen voi sanoa hyvinkin suoraan. (Aalto, 2002, 113). Forsströmin (haastattelu 28.11.2011) mukaan pitkässä yhteistyökumppanuudessa loukkaantumiset eivät tunnu yhtä merkittävilä kuin tuntemattomammassa suhteessa. Keskenäisiä lopputyökäsikirjoituksiamme kurssitovereideni kanssa käsitellessämme parasta oli se, että palautetta antavat ihmiset olivat ystäviä tai vähintään tuttuja monen vuoden ajalta. Heidän antamanaan tiukkakin palaute upposi paremmin, eikä loukkaantumisia jäänyt sen kummemmin pohtimaan.

Myös oikean ajan ja paikan valitseminen palautteenannolle on tärkeää ja Forsström (haastattelu 28.4.2011) korostaa luovan työn herkkyyden takia hyvän sosiaalisen silmän merkitystä. Toivoniemi (haastattelu 24.11.2011) pyrkii välttämään erityisen kärkeästä palautetta ensimmäisten, keskenäisten versioiden kohdalla, sillä tietää miten helposti käsikirjoituprosessi voi lukkiutua. Uutta versiota ei kuulu, jos palautetilanne on ollut

vain tiukkaa tenttausta. Toivoniemen mukaan hyvä palautteenantotilanne on sellainen, johon on varattu aikaa ja ajatusta. Palautetilanteessa tulee olla valmis kuuntelemaan toisen perusteluja eikä ainoastaan haastamaan ja kritisoidaan. Parhaimmillaan palautetilanteessa osapuolet voivat luottamuksellisesti, vapaasti, luovasti ja yhdessä elokuvan etuja priorisoiden keskustella eri ratkaisuvaihtoehdoista.

Palautteenantajan tulisi myös kyetä pääsemään omien henkilökohtaisten mieltymystensä yli ja tarkastella tekstiä omassa kontekstissaan (Forsström haastattelu 28.4.2011). Pesosen (haastattelu 1.3.2011) mukaan elokuvaa tulisi arvostella suhteessa sen genreen. Romanttista komediaa on kohtuutonta kritisoida liian romanttiseksi, kun tämä piirre kerran sisältyy lajityyppiin. Sama käy myös toiseen suuntaan, jos kirjoittaja tuntee palautteenantajan mieltymykset vaikkapa traagisiin loppuihin, hän osaa jättää sellaisia ratkaisuja kannattavat mielipiteet omaan arvoonsa jos oman tekstin lajityyppi ei traagisuuteen taipu. (Forsström haastattelu 28.11.2011.)

4.3.4 *Palautteenantomalleja*

Ohjeistus palautteenantoa eli moitetta varten vuodelta 1941:

”Sisällöltään sen on ilmoitettava selvästi, missä vika on ja sen täytyy sisältää neuvonta, kuinka työ olisi ollut tehtävä, että se olisi oikein. Esittämistavaltaan se on esitettävä tyyneästi ja hillitysti, ilman kirkumista ja persoonallista soimausta ja aina kahden kesken. Tämän lisäksi on sanottava joku rohkaiseva sana lopuksi.”

Niininen (1941) Kupias ym. (2011, 34) mukaan.

Usein suosittu palautteenantokaava on niin kutsuttu hampurilaismalli. Palautetilanne aloitetaan kertomalla positiivisia huomioita palautteen saaajan työstä. Positiivisten huomioiden tulee tietysti olla todellisia onnistumisia eikä valheellista mielistelyä. Tämä lämmittää kuulijaa olemaan vastaanottavainen. Asian ”*pihvi*” on korjaava palaute, jossa palautteenantaja kertoo negatiiviset huomionsa. Palautetilanne päätetään kuitenkin korostamalla onnistuneita kohtia työssä. Näin jätetään kuulijalle hyvä maku suuhun, jotta ongelmista huolimatta hänellä olisi tarmoa jatkaa työtään. Hampurilaismallin

ongelma lienee se, että ihmisten tunnistaessa kaava, he odottavat itse *“pihviä”*, eivätkä keskity kuuntelemaan kannustavia kehuja. (Kupias ym. 2011, 34-35.)

Ylhäältä päin *“oikeiden”* työskentelytapojen kertominen voi tuottaa kuulijassaan vastareaktion. Hyvä keino on kysyä tekijältä hänen näkemystään oikeasta tavasta ja antaa tekijän itse ideoida parempi työskentelytapa. (Aalto 2002, 126-127.) Sekä Pesonen (haastattelu 1.3.2011), että Forström (haastattelu 28.4.2011) painottavat dramaturgin tehtävää selvittää kyselemällä, mitä kirjoittaja haluaa sanoa, mikä hänen valitsemansa lajityyppi ja tarinan pääväittäjä on. Palautteenantajan toimiminen opponijana ja keskustelu tarinan moraalisesta väittämästä auttaa kirjoittajaa muotoilemaan oma ajatuksensa. Muotoiltuaan tarinan premissin kirjoittajan on helpompi terävöittää se ymmärrettäväksi myös muille.

Ongelmakohdan paikantaminen ja siihen ratkaisun keksiminen kohottaa tekijän itsetuntoa. Se sitouttaa hänet ratkaisuun ja vahvistaa hänen uskoaan omiin ongelmanratkaisukykyihinsä. (Aalto 2002, 126-127.) Omassa lopputyöelokuvassani *Sudenveistäjässä* dramaturgina toiminut Forsström osasi kertoa kehitysehdotuksensa neutraaliin sävyyn perustellen väitteensä sen hyödyllä tarinan kululle. Hän ei ole tuputtanut omia ideoitaan, vaan ehdotti esimerkkejä yksityiskohdiksi tuoden esille niiden funktion tarinan kokonaisuuden kannalta. Esimerkiksi *”tarvitset tähän jonkin asian, joka tuo ilmi, että...”*. Siten en joutunut työskentelemään Forströmin loistavan idean varjossa, vaan saatoin etsiä omaa ratkaisuani.

4.3.5 *Palautteen vastaanottaminen*

Usein välitön reaktio korjaavaan palautteeseen on niin kutsuttu selkäydinreaktio: loukkaantuminen tai puolustautuminen sen sijaan, että osaisi pohtia annettua palautetta. Selkäydinreaktio pohjautuu yleensä elämäkokemukseen, lapsuuden perhe-elämään, myöhempiin ihmissuhteisiin ja siihen miten näissä suhteissa on käsitelty aggressiota ja negatiivisia tunteita. Onko ne tukahdutettu, onko niihin vastattu pilkalla, väkivallalla, vähättelyllä vai ymmärtäen? (Aalto 2002, 14-15.) Oman selkäydinreaktionsa tunnistaminen on ensimmäinen askel kohti kritiikin rakentavaa vastaanottamista. Jos pääsee yli välittömästä loukkaantumisen tai puolustautumisen reaktiosta voi paremmin nähdä kritiikin ytimen ja ottaa palaute oppimiskokemuksena. Omien heikkouksien

paljastaminen ja niiden hyväksyminen on edellytys oppimiselle. (Aalto 2002, 106-108.) Vaikka tyrmäävällä tavalla annettu palaute loukkaisikin, ensireaktion jälkeen tulee miettiä palautteenantajan sanomaa uudelleen. Jokin kullannarvoinen neuvo tai huomio voi nimittäin piillä huonon ilmaisun taustalla. Loukkaantumisen tunne ei saisi estää hyvien ideoiden huomaamista.

Palautteen ymmärtäminen on helpompaa, kun palautteensaaja on saanut eritellyn ja perustellun palautteen, joka ei kohdistu loukkaavasti hänen persoonaansa ja kokee että hänen omaa näkökulmaansa on kuunneltu ja ymmärretty. Palautteenantajan tulee kuunnella ja antaa arvoa kritiikin kohteen selitykselle, jotta tämä kokisi saaneensa ilmaista oman näkemyksensä. Näin viestikin menee perille parhaiten. (Aalto 2002, 106-108.) Yksisuuntainen tilitys ei luo parasta mahdollista oppimiskokemusta.

Käsikirjoittajan on hyvä arvioida palautteenantajan motiivit ja annetun palautteen relevanssi omien tavoitteidensa näkökulmasta. On muistettava, että kukin katsoo tekstiä eri perspektiivistä, omien elokuvallisten mieltymystensä kautta. Parhaatkin elokuva-alan ammattilaiset saattavat huomaamattaan ihastua omiin vaihtoehtoihin ideoihinsa härkäpäisesti. He saattavat haluta viedä tarinaa sellaiseen suuntaan, joka sopisi heille, mutta ei välttämättä puhuttele käsikirjoittajaa itseään. *Sudenveistäjän* kirjoitusprosessin alkuvaiheessa opettajani innostui eräästä kirjoittamastani kohtauksesta, jossa oli isä yritti suojella tyttärtään tunkeutumalla tytön kotiin. Opettaja ehdotti suojelua käsikirjoituksen hallitsevaksi teemaksi: isä haluaa pitää tyttärtään kontrollissaan auttamalla tätä jatkuvasti ja tytär taas pyrkii vapaaksi riippuvuussuhteesta. Aihe, joka sinällään oli mielenkiintoinen ei kuitenkaan ollut se, mitä itse tahdoin käsitellä. Minulle oleellista oli kontaktin vaikeus isän ja tyttären välillä, mikä ei ehdotetussa skenaariossa toteutunut.

Forsströmin mukaan oleellista on nähdä palautteenantajan henkilökohtaisten mieltymysten läpi ja pyrkiä poimimaan ydinhuomiot palautteesta. Liian montaa ihmistä ei kannata yrittää miellyttää, vaan on luotettava omaan näkemykseensä asioissa, jotka vaikuttavat tarinan henkeen. Forsström varoittaa uransa alkuvaiheessa olevaa kirjoittajaa siitä, että käsikirjoitus voi mennä pilalle kirjoittajan yrittäessä miellyttää liian monia tahoja. Mitä voimakkaampi ja kokeneempi käsikirjoittaja on, sitä paremmin

hän kykenee päättämään, mikä palaute on arvokasta ja mikä ei. (Forsström haastattelu 1.3.2011.) Idström (haastattelu 1.11.2011) kertoo, että hänellä kesti vuosia ennen kuin oppi ottamaan palautetta vastaan. Hän neuvoo kirjoittamaan saadun palautteen alas, pitämään suunsa kiinni ja pohtimaan kotona kuinka käyttää saatua palautetta elokuvan hyväksi.

4.3.6 *Käsitteellistyspalautteen aihealueet*

4.3.6.1 Sisältö

Forsströmin mukaan sisällöllistä pohdiskelua harrastetaan käsitteellistyspalautteessa liian vähän. Sen sijaan, että kiirehditään ratkomaan dramaturgisia ongelmia, tulisi keskustella enemmän käsitteellistyspalautteen aiheesta. Käsitteellistyspalautteen pitäisi pohtia minkä moraalisesta väittämästä tarina kertoo ja allekirjoittaja itse sitä ensinkään. (Forsström haastattelu 28.4.2011.) Toivoniemen (2009/2010, 103) mukaan tarinan emotionaalisen ytimen kirkastamisen avulla kirjoittaja voi pohtia käsitteellistyspalautteen kasassa koko käsitteellistysprosessin läpi. Ydin on se, johon kaikkea materiaalia mitataan ja jonka avulla määritellään mikä on oleellista ja mikä ei.

Tarinan ytimen kristalloituessa kirjoittajalle tämä ahaa-elämys voi johtaa merkittäviin muutoksiin sekä henkilöissä että rakenteissa kuten *Sudenveistäjän* käsitteellistysprosessissa tapahtui. Tavattuani dramaturgin ensimmäisen kerran, keskustelimme vain teemasta, jota haluan tarinassani käsitellä. Tämä siitä huolimatta, että olin kirjoittanut jo useamman version käsitteellistyksestä. Keskustelu avasi prosessini uudelleen, sillä ymmärsin, etten tavoittaisi haluamaani sanomaa tai tunnetta olemassa olevalla paletilla. Pitkän ja raskaan työprosessin ja usean käsitteellistysversion jälkeen palaaminen pohjamutiin asti voi olla työlästä. Toivoniemen (2009/2010, 105) mukaan oman tekstin uudelleen palasiksi hajottaminen on kuitenkin niin palkitseva ja opettava kokemus, että se kannattaa kaikesta huolimatta.

Kirjoittajan tarinansa kautta esittämä moraalinen väittämä on hänen näkökulmansa ja filosofiansa maailmasta. Kyetäkseen esittämään emotionaalisesti rehellisiä ja aidon omakohtaisia väittämiä todellisuudesta kirjoittajan on harjaannutettava ajatteluaan. Horton kritisoi amerikkalaisten elokuvakoulujen sivistymättömiä, populaarikulttuurin pilaamia opiskelijoita ja opettajia, jotka eivät ymmärrä ohjata opiskelijoitaan vanhan

viisauden pariin. Pyörää ei tarvitse keksiä kokonaan uudestaan, vaan aikaisempien sukupolvien älyn hedelmät toimivat muhevana multana uudelle polvelle, joka voi kehittää elokuvaa taidemuotona eteenpäin.

4.3.6.2 Rakenne

Dramaturgisen palautteen näkökulmasta tekstiä tarkastellessa kiinnitetään huomiota siihen, kuinka tarina on kerrottu ja onko kirjoittaja onnistunut antamaan sisällölleen sille parhaan mahdollisen muodon. Dramaturgiota on erilaisia, kuten aiemmin on mainittu, mutta tärkeintä on, että valittu muoto palvelee kirjoittajan tarkoitusta. Aaltosen (2007, 46) mukaan draama sanana viittaa näytelmään ja sisältää ajatuksen inhimillisestä käyttäytymisestä ja toiminnasta. Draaman avulla voidaan välittää tehokkaasti tunteita. Mametin (2001, 68-70) mukaan yleisön ainut syy seurata tarinaa on tietää mitä tapahtuu seuraavaksi ja siitä johtuen kaikki, mikä elokuvassa ei tuota liikettä päähenkilön suhteessa päämääräänsä, on katsojalle ajan-hukkaa. Vaikka ei suhtautuisikaan tarinan kerrontaan Mametin yksisilmäisyydellä, tarinalla tulisi olla sisällön perusteleva muoto, vapaa tai strukturoitu. Katsoja sietää muodottomuudenkin, jos tarinan maailma on voimakas ja elävä ja sen hahmot riittävän kiinnostavia.



Kuva 14 Charles Chaplinin *Ritari Siniparta on rakastettava massamurhaaja*.

Aaltosen (2007, 134) tarkastuslistassa on liuta kysymyksiä, joita kirjoittaja tai palautteenantaja voi esittää. Onko päähenkilö riittävän kiinnostava ja voiko häneen samaistua? Onko päähenkilön vastavoima riittävän vahva? Paljastetaanko juonen kannalta tärkeitä seikkoja liian aikaisin vai juuri oikealla hetkellä? Hiltusen (1999, 19) mukaan hyvä tarina on sellainen, joka herättää katsojan

mielenkiinnon ja ylläpitää sen loppuun asti. ”Mitä tapahtuu seuraavaksi” ja ”miksi niin tapahtuu” ovat kysymyksiä, joita kiinnostunut katsoja esittää tarinan aikana.

Informaation panttaaminen ja sen oikein ajoitettu antaminen ovat draamallisen tajun perusteita. Kysymyksien avulla herätetään katsojan sisäinen salapoliisi, joka etsii elokuvasta johtolankoja ja ennustuksia pysyen nauliintuneena sen maailmassa. Ennalta-arvattavuus ja rautalangasta vääntäminen tappavat kiinnostuksen tarinaa kohtaan.

4.3.6.3 Tuotannollinen näkökulma

Toivoniemi (haastattelu 24.10.2011) lukee käsikirjoitusta väistämättä ekonomisesta näkökulmasta punniten sen kustannuksia ja rahoitusmahdollisuuksia. Käsikirjoittajat luulevat Toivoniemen mukaan usein erityisen kalliiksi sellaisia asioita, jotka eivät sitä oikeastaan ole, kuten erikoistehosteita. Kalleinta elokuvatuotannossa ovat palkat ja kalustovuokrat, joten mitä pidemmät kuvaukset käsikirjoitus vaatii, sitä kalliimmaksi ne tulevat.

Tuottajana Toivoniemi (haastattelu 24.10.2011) kiinnittää huomiota muun muassa siihen, minne kohtaukset sijoittuvat ja miksi, sillä kaikkein ratkaisujen tulee olla motivoituja. Taloudellisuus käsikirjoituksessa ei välttämättä liity vain rahaan, vaan luottamukseen siihen, että tunnetta ja faktoja voi välittää katsojalle myös yksinkertaisesti. Toivoniemi on huomannut, että ensimmäisissä versioissa voi huomata lukevansa samaa kohtausta eri variaatioin käsikirjoituksen eri kohdissa. Päähenkilön tunteita motivoidaan tilanteilla, joihin tämä joutuu. Halutaan vaikkapa varmistaa, että katsoja huomaa päähenkilön olevan rakastumassa tulisesti. Kirjoittaja ei ole varma onko asia tullut selväksi, joten toistelee asiaa. Aaltosen mukaan on hyvä pohtia onko kohtauksia tai henkilöhahmoja mahdollista yhdistää. Jos muutokset ovat mahdollisia eikä tarina menetä siinä mitään, suotta tuhrataan kallista aikaa ja rahaa sellaiseen, mitä ilmeisen tarina ja emotio välittyy. Esimerkiksi lokaatioiden kohdalla on toki hyvä punnita sitä, missä vaiheessa samojen paikkojen käyttäminen säästösyistä on vain tylsää tai rytmin kannalta kohtalokasta (Aaltonen 2007, 137). Toivoniemi (haastattelu 24.10.2011) pohtii myös, kuinka pitkän keston tarina todellisuudessa kantaa. Jos käsikirjoituksesta välittyy esimerkiksi voimakas visuaalinen tunnelma, joka on oleellinen tarinan sisällön kannalta voi jo päätellä, ettei elokuvaa kuvata nopeasti tai että valaisubudjetti voi olla tuntuva.

5 Tulosten pohdinta ja johtopäätökset

Käsikirjoittajan on työssään osattava pyytää ja ottaa vastaan palautetta, sillä elokuva syntyy yhteistyönä. Palaute on hyödyllistä erityisesti niinä hetkinä kun kirjoittaja on jumissa, eksynyt tai lohduton. Valistunut ja rakentavassa hengessä annettu palaute on kullanarvoista erityisesti yksin kirjoittavalle aloittelevalle kirjoittajalle, mutta taatusti jokaiselle kirjoituksensa kanssa painiskelevälle. Palaute auttaa löytämään itselleen näkymättömät puutteet, mutta myös löytämään tukea ja kannustusta hyville ideoille, joita ujostelee käsittelä.

Palautetta on monenlaista ja haasteeksi muodostuukin kirjoittajalle sen luotettavuuden ja relevanssin arvioiminen. Vaikka palautteenantaja olisikin kirjoittamisen ammattilainen, voivat hänen omat henkilökohtaiset elokuvamieltymyksensä poiketa kirjoittajan omista niin paljon, että palaute on auttamatta epäsopevaa. Tärkeää on löytää tekstilleen sellaisia lukijoita, joiden mielipiteeseen voi itse luottaa ja joiden arvostelukykyä pitää hyvänä. Mielistelijät ja lannistajat ovat oma lukunsa eikä heidän kelkkaansa kannata nousta.

Kirjoittajan on opittava nöyryyttä kirjoitustaitoaan kehittäessään. Nöyryyttä ottaa vastaan kritiikkiä ja tunnustaa omat virheensä. Nöyryyttä kuunnella mitä muilla on sanottavanaan. En tarkoita alistuvaisuutta tai virran mukana ajelehtimistä vaan oikeassa olemisen pakon unohtamista. Jos kirjoittajan energia valuu menestyvän ja älykkään ihmisen kulissien pystyssä pitämiseen, hän kieltään itseltään mahdollisuuden kehittyä. Terve itsetunto kestää ajoittaiset kolhut ja epäonnistumiset ja antaa luvan oppia näistä virheistä.

Dialoginen palautteenanto on hyödyllisintä koko kirjoitusprosessin kannalta mitä varhaisemmassa vaiheessa sitä käydään. Yhteisten tavoitteiden määrittely mahdollisimman aikaisessa vaiheessa kirjoittajan, ohjaajan ja tuottajan välillä auttaa välttämään väärinymmärrykset. Kirjoittajan on työnsä kannalta tärkeää saada selville, mikä on tarinan emotionaalinen ydin, jonka haluaa itse välittää ja joka toivottavasti koskettaa myös ohjaajaa syvällisellä tasolla. Ytimen, johon tekijät haluavat tarinansa pohjata, tulee läpäistä testit, joita palautteenantajat, kuten dramaturgi asettavat haastamalla ja kyselemällä. Onko kirjoittaja valmis kulkemaan idean mukana aina

Haadekseen asti, uhraamaan aikansa ja kaiken tarmonsä taistellakseen pimeyden voimia vastaan voidakseen nousta manalasta voittajana, mukanaan käsikirjoitus, joka koskettaa paitsi yleisöä, myös tekijöitään ja jonka takana he voivat seistä yhtenä rintamana?

Tämä yhdessä teroitettu tavoite ja ydin tulisi säilyttää kirjoitusprosessin läpi. Käsikirjoittaja, mahdollisesti dramaturgin piiskaavalla avustuksella, etsii parhaan mahdollisen muodon idealleen, joka onnistuu välittämään sen itselleen rehellisimmällä ja samalla tehokkaalla tavalla.

Käsikirjoituspalautetta annettaessa on muistettava, että kirjoittaja on laittanut työhönsä sielunsa ja annettava kunnioitusta kirjoittajan ammattitaitoa kohtaan. Sallivassa ja luottamuksellisessa työsuhteessa, vaikkapa tuottajan ja käsikirjoittajan välillä, on mahdollista olla avoimena työnsä keskeneräisyydestä. Siitäkin huolimatta, että teksti olisi raakile, palautteenantajan on pidättäydyttävä lyttäämisestä ja etsittävä tekstistä sen kiinnostavat kohdat. Positiivisen kautta työssä eteenpäin kannustaminen on tehokkaampaa kuin poissulkemisen eli ”ei näin” –kommenttien kautta.

6 Yhteenvetoa ja oman työn arviointia

Olen pyrkinyt kattamaan aihealuetani laajasti, mikä on ollut haasteellista syvälle pääsemisen kannalta. Kirjoitusprosessini aikana olen tehnyt tarkistuksia rajaukseeni, enkä alkuperäisen suunnitelman vastaisesti käsitellyt muutamaa omaa esimerkkiäni lukuun ottamatta palautetta kouluprojekteissa. Kapeaksi, mutta ei kuitenkaan merkityksettömäksi, jäi työssäni osuus palautteen aihealueista, jota en halunnut lähteä syventämään sen enempää. Rakenteellisen ja sisällöllisen palautteen yleistyksen vaikeus vaikutti ratkaisuuni. Kommentoitavat asiat tekstissä ovat niin riippuvaisia kirjoittajasta ja hänen päämääristään, että mielestäni sen käsittely vaatisi useiden esimerkkiprosessien analyysia. Tähän minulla ei kuitenkaan ollut aikaa tai resursseja.

Vaikka käsikirjoituksen sisältöön ja dramaturgiaan liittyviä erilaisia näkökantoja tuntui löytyneen loputtomiin – ja joita vertailemalla pystyin hahmottelemaan omaa näkökulmaani kypsempään ja perustellumpaan suuntaan – palautteenantotilanteeseen ja vuorovaikutussuhteeseen en aineistoni pohjalta löytänyt kovin erilaisia näkökantoja. Tämä on yksi itsekritiikin paikka, sillä ehkä vuorovaikutuksen lainalaisuudet olivat itselleni jo valmiiksi jonkinlaisia itsestäänselvyyksiä tai mielenkiintoni suuntautui toisaalle, enkä siksi kyennyt sukeltamaan aiheeseen aivan sen vaatimalla lähdekritiikillä ja laajempaa tietopohjaa rakentamalla. Voi olla niinkin, että minun olisi vuorovaikutussuhteiden ja palautteenannon periaatteiden painottamisen sijaan pitänyt siirtää painopisteeni kokonaisuudessaan käsikirjoituksen sisällölliseen ja rakenteelliseen analyysiin.

Haastavaa asiantuntijahaastatteluissa oli kokeneiden ammattilaisten auktoriteettiasema. Minun olisi tullut säilyttää etäisyys ja kriittisyys myös heitä kohtaan, vaikka heillä onkin itseni nähden huomattavasti suurempi tieto- ja kokemusmäärä. Kriittiset näkökannat olisi ollut parempi tuoda esiin jo haastattelun aikana kyseenalaistamalla mahdolliset ristiriitaisuudet tai asenteellisuudet haastateltavien puheessa. Tätä pyrkimystäni en mielestäni onnistunut aivan saavuttamaan, sillä nauhoja kuunnellessani huomasin ohitseni livahtaneen mielipiteitä, joihin olisin voinut tarttua hanakammin. Opinnäytetyöni kirjoittamisen aikana havahduin siihen, kuinka mahdotonta oli ennen riittävää kirjallisuuden tutkimista ja tekstin työstämistä tietää ne kohdat, joista tulisi itselleni tärkeitä ja joihin minun tulisi pyytää haastateltaviltani lisäselvitystä. Aineistoa

tulkittessani pyrin kuitenkin asettamaan haastateltavien mielipiteet oikeaan perspektiiviin ja kirjallisuutta tutkimalla pystyin mielestäni löytämään auki jääneisiin kysymyksiin vastauksia.

Puutteistaan huolimatta – voisin jatkaa aiheeni syventämistä ja tarkentamista ikuisuuteen – tutkimuksellinen opinnäytetyöni täytyy nyt luovuttaa ”valmiina”. Koko opinnäytetyöni kirjoitusprosessi yhdistettynä aiheeseeni ”palaute käsikirjoitusprosessissa” on kuin maatuskanukke, jonka sisältä löytyy toinen nukke ja niin edelleen. Kirjoittamisen prosessi, materiaalin kerääminen, jatkuva alkuperäisten valintojen tarkistaminen ja työn eteenpäin kehittäminen on avannut silmäni näkemään kirjoittajan valintojen loputtomat mahdollisuudet. Valinnan vapaus ilman perusteltua visiota ja sisäistä kosketuspintaa aiheeseen johtavat väistämättä skitsofreenisen sirpaloituneeseen näkemykseen todellisuudesta. Valistuneiden valintojen tekeminen on mahdollisia vain hyvän aiheen tuntemuksen kautta. Sillä silloin kirjoittaja tietää, mikä hänelle on oleellista ja mistä hänen kannattaa pitää kiinni.

Aloittelevana elokuvantekijänä olen hyötynyt tämän opinnäytteen tekemisestä todella paljon. Se on opettanut minulle paitsi argumentaatiosta myös työlleen omistautumisen tärkeydestä. On pidettävä kiinni päämäärästään, tehtävä työtä sen eteen ja olla lannistumatta vastoinkäymisistä.

7 Lähteet

Aalto, M. 2002. *Parjaavasta kolautteesta korjaavaan palautteeseen – Palautteen antamisen ja vastaanottamisen taidot*. Ryttylä: My Generation.

Aaltonen, J. 2007. *Käsikirjoittajan työkalut - Audiovisuaalisen käsikirjoittajan opas*. Tampere: Tammer-paino Oy.

Ahonen, K. Rosenqvist, J. Rosenqvist, J. Valotie, P. 2003. *Taju kankaalle – Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

AVEK www-sivut [<http://www.kopioisto.fi/avek>].

Elokuvantaju. Rakenne. Elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali. Taideteollinen korkeakoulu. [<http://www.taik.fi/elokuvantaju/oppimateriaali/kasikirjoitus/rakenne.jsp>] (Luettu 20.11.2010)

Elokuvantaju. Ajatuksia ennakovalmistelun tärkeydestä ja osuudesta fiktioelokuvan ja televisiodraaman tuotannossa ohjaajan silmin katsottuna. 2001. Saarela, S. Elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali. Taideteollinen korkeakoulu. [http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/esituotanto/artikkelit/saarela_ajatuksia.jsp] (Luettu 4.11.2011)

Elokuvantaju. Synopsis. Elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali. Taideteollinen korkeakoulu. [<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/synopsis.jsp>] (Luettu 4.11.2011)

Goldberg, N. 2004. *Avoin mieli: kuinka elää kirjoittajan elämää*. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Hiltunen, A. 1999. *Aristoteles Hollywoodissa: menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.

Horton, A. 1994. *Writing the Character-Centered Screenplay*. Berkeley (Calif.): University of California Press.

Hyttiä, Riina. 2004. *Ennen kuin kamera käy. Ideasta kuvauksiin / Tekijät kertovat*. Hollola: Salpausselän kirjapaino Oy.

Kupias, P. Peltola, R. Saloranta, P. 2011. *Onnistu palautteessa* Juva: Bookwell. WSOYpro Oy.

Lumet, S. 2004. *Elokuvan tekemisestä*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Mamet, D. 2001. *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä*. Vaasa: Terra Cognita.

Niemistö, R. 2002. *Ryhmän luovuus ja kehitysehdot*. Tampere: Tammer-Paino.

Pelo, R. 2009. *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer–director relationship*. Journal of Screenwriting 2009 September. Volume 1, Issue 1.
[<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=8448/>]

Peltomaa, P. 2006. *Tuottaja ja käsikirjoittaja - Saman pöydän ääressä, eri puolilla. Elokuvan kehittelyprosessi käsikirjoittajan näkökulmasta*. Lopputyö. Taideteollinen korkeakoulu.

Sundstedt, K. 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Toiviainen, S. 1995. *Elokuvan hengenveto – Ranskalainen uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Painatuskeskus.

Toivoniemi, J. 2009/2010 *Working With a Script Editor – from Killers to Fairy Godmothers* Script&Pitch Insights // 2 2009/2010.

Vacklin, A. Rosenvall, J. Nikkinen, A. 2007. *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like.

Vilhunen, J. 2008. *Elokuvatuotannon rahoitusrakenteen vahvistaminen*.
[<http://www.ses.fi/dokumentit/Elokuvatuotannon%20rahoitusrakenteen%20vahvistaminen.pdf>]. (Luettu 14.11.2011)

Wikipedia – vapaa tietosanakirja. *There Will Be Blood*
[http://en.wikipedia.org/wiki/There_Will_Be_Blood]. (Luettu 15.11.2011)

Wikipedia – vapaa tietosanakirja. *List of highest-grossing films*
[http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films]. (Luettu 17.11.2011)

Haastattelut:

Forsström, J. Käsikirjoittaja, dramaturgi. 2011. Haastattelu 28.4.2011. Haastattelija Suni, A. Helsinki.

Forsström, J. Käsikirjoittaja, dramaturgi. 2011. Sähköposti. Haastattelija Suni, A. Sähköpostiviesti jan.forsstrom@gmail.com. Tulostettu 28.10.2011.

Idström, T. Käsikirjoittaja, dramaturgi. Sähköposti. Haastattelija Suni, A. Sähköpostiviesti tove.idstrom@luukku.com. Tulostettu 1.11.2011.

Pesonen, P. Käsikirjoittaja. 2011 Haastattelu 1.3.2011. Haastattelija Suni, A. Helsinki.

Toivoniemi, E. Tuottaja. 2011. Haastattelu 24.11.2011. Haastattelija Suni, A. Helsinki.